T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI



BİLİM KURGU, İDEOLOJİ VE AİLE: HOLLYWOOD SİNEMASINDA İDEOLOJİK BİR ANLATI UNSURU OLARAK AİLE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Göksel GÖKER

HAZIRLAYAN
Tülay ERTAN

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

BİLİM KURGU, İDEOLOJİ VE AİLE: HOLLYWOOD SİNEMASINDA İDEOLOJİK BİR ANLATI UNSURU OLARAK AİLE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Göksel GÖKER

HAZIRLAYAN
Tülay ERTAN

Jürimiz, ……… tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1.

2.

3.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun …... tarih ve ……. sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr.Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Bilim Kurgu, İdeoloji ve Aile: Hollywood Sinemasında İdeolojik Bir Anlatı Unsuru Olarak Aile

Tülay ERTAN

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
Elazığ-2018; Sayfa: XI+140

Aile, toplumun en küçük kurumu olmakla birlikte neslin devamlılığını sağlamasıyla büyük kurumların da temeli konumundadır. Toplumsal örgütlenme biçimi olarak ailenin devamlılığı devletlerin de örgütlenmesinde büyük önem taşır. Bu nedenle ailenin biçim ve içerik olarak şekillenmesinde sahip olduğu kültürel kodlar kadar dönemin egemen ideolojileri de etkili olmaktadır. Değişen ekonomik koşullar, aileyi temel fonksiyonlarından uzaklaştırıp sistemin devamlılığını sağlayan bir kurum haline getirmektedir. Ailedeki değişim onu üreme, üretme ve tüketme fonksiyonuyla kapitalist ideolojinin aracı haline dönüştürmektedir.

Hollywood bilim kurgu sineması, gerçeği ve dünyayı yeniden üreterek yansıtırken kendine özgü anlatım tarzıyla ideolojisini üretmektedir. Teknoloji ve bilimin fantastik hikayelerle bir araya getirildiği bilim kurgu sineması, ideolojinin basit ve sıradan şeyler üzerinden inşa edildiği bir türü ifade etmektedir. Bilim kurgu filmleri, bilimsel gerçekleri manipüle ederek kültürel kalıplar içinde yeniden anlamlandırmaktadır. Anlatının kahramanlık kadar kültürel yapıya, aile ve çocuk gibi günlük hayatın olaylarına dayanması, aile ve ideoloji ilişkisinin ne olduğu sorusunu ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışmanın en temel amacı bilim kurgu sinemasında ideoloji ile aile arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda Hollywood bilim kurgu sinemasının, içerisinde aile ögesi barındıran; E.T. the Extra-Terrestrial (1982), Artificial

Intelligence: AI (2001), War of the Words (2005), Interstellar (2014), Blade Runner 2049 (2017) filmleri aile ve ideoloji bağlamında çözümlenmek üzere amaçlı örneklem esasına göre seçilmiştir. Belirlenen filmler göstergebilimin aşamalarından olan dizisel ve dizimsel yöntem kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aile, İdeoloji, Hollywood, Sinema, Bilim Kurgu



ABSTRACT

Master's Thesis

Science Fiction, Ideology and Family: Family as an Ideological Narrative Element in Hollywood Cinema

Tülay ERTAN

Fırat University
Institute of Social Sciences
Department of Communication Sciences
Elazığ-2018, Pages: XI+140

Along with the family being the smallest institution in society, it is also the foundation of large institutions with the continuity of the generation. As a form of social organization, the continuity of the family is of great importance in organizing the states. For this reason, the dominant ideologies of the time are as influential as the cultural codes that the family has in its form and content. The changing economic conditions make the family away from its basic functions and make it an institution that ensures the continuity of the system. The change in the family transforms it into a tool of capitalist ideology through the function of reproduction, production and consumption.

Hollywood science fiction film produces its ideology in its own style of expression while it reflects reality and the world again. Science fiction cinema, where technology and science are brought together with fantastic stories, is a kind of ideology that is built on simple and ordinary things. Science fiction films manipulate scientific facts and make sense of them in cultural patterns. Since narration reliance on cultural structure as much as heroism, events of everyday life like family and child, reveals the question of family and ideology relation.

The main purpose of this study is to determine the relationship between ideology and family in science fiction cinema. In line with this goal, Hollywood science fiction cinema, The films E.T., Extra-Terrestrial (1982), Artificial Intelligence (AI) (2001), War of the Words (2005), Interstellar (2014) and Blade Runner 2049 (2017) were

selected on the basis of purposeful sample to be analyzed in the context of family and ideology. The determined films are solved using serial and sequential methods from the stages of semiotics science.

Keywords: Family, Ideology, Hollywood, Cinema, Science Fiction



İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TABLOLAR LİSTESİ



KISALTMALAR

Bkz: : Bakınız

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

vs. : vesaire

ÖN SÖZ

Aile toplumsal bir kurum olmanın ötesinde, siyasal, kültürel ve ekonomik alandan etkilenen ve bu alanları etkileyen bir işleve sahiptir. Aile, bu önemli konumunu insanlığın doğal bir süreç ile sürekliliğini sağlayarak, neslin devamlılığına yaptığı katkıdan almaktadır. Sinemada sıklıkla kullanılan aile teması, sinemanın sadece sanatsal bir üretim olmadığını göstermesi bakımından önem taşır. Aile doğal ve evrensel yapısıyla, sinema filmleri ise üreten kişinin düşüncesini, bulunduğu toplum ile siyasal yapının kültürünü ve ideolojisini de yansıtmasıyla ideolojik aygıtlar olarak kapitalist toplumlarda önemli bir rol oynamaktadırlar. Sinemada bir tür olarak bilim kurgu sineması, oluşturduğu illüzyonla gerçeklik algısını bozarak ve bilimsel gerçekleri manipüle ederek toplumu yönlendirir. Bu özellikleri ve işlevleriyle sinema da, egemen ideoloji için her dönemde önemli bir aygıt haline gelmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda ideolojik bir anlatı unsuru olarak aile ve bilim kurgu sineması arasındaki ilişkiyi belirlemek bu çalışmanın en temel amacını oluşturmaktadır.

Bu düşüncelerden hareketle tez, üç bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde tarihsel, sosyolojik ve kuramsal boyutuyla aileye ve aile ideolojisine yönelik tanımlamalar hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde sinema ve ideoloji kavramları açıklandıktan sonra Hollywood bilim kurgu sinemasında ideoloji, aile bağlamında ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise metodoloji ve film çözümlemelerine yer verilerek sonuç sunulmuştur.

Çalışma süresince bilgisiyle ve yapıcı eleştirileriyle yolumu aydınlatıp bilimsel bakış açısı kazandırdığı kadar akademik tecrübelerini paylaşarak motivasyon sağlayan sevgili danışman hocam Doç. Dr. Göksel Göker'e, lisansüstü eğitimim boyunca bilgilerini esirgemeyen hocalarıma, son olarak manevi destekleriyle hep yanımda olan, en yakınlarım Fatma Konuk ve ailesine teşekkürü bir borç bilirim.

ELAZIĞ-2018 **Tülay ERTAN**

GİRİŞ

Toplumun temel kurumlarından olan aile, tarihsel süreçteki gelişimi ve toplumsal örgütlenme biçimiyle pek çok çalışma alanının ortak konularından biridir. Etkileme ve etkilenme yönü yüksek, yapısı itibariyle karmaşık olan aile, çalışma alanına göre farklı boyutların öne çıktığı bir olgudur. Toplumların kültürel kökenleri, geçirdikleri değişim ve dönüşümler toplumsal bir örgütlenme biçimi olarak aileyi antropolojinin odağına taşırken, toplumsal değişimlerin temel motivasyonlarını ve sonuçlarını ortaya koyması bakımından sosyolojinin odağına taşımaktadır. Mitolojik imgelerde sıklıkla rastlanan anne arketipini işaret eden semboller, kadının doğurganlığını, toplumun devamlılığı açısından üremeyi dolayısıyla ailenin kutsallığını ifade etmektedir. Uygarlık tarihinde yaşanan toplumsal değişimler kutsal kadın sembollerinin de değişim geçirmesine neden olmuştur. Üretici evredeki Toprak Ana'nın uygar toplumlarda Ana Tanrıça'ya dönüşmesi tanrı-köle eşitsizliğine işaret ettiği gibi edilgenleşen kadını da sembolize etmektedir. Anaerkil dönemin saygın ve yüksek statülü kadını ataerkil düzene geçişle birlikte yerini edilgen kadına bırakmıştır.

Marksist teori, kadının ve ailenin değişen bu konumunu geniş aileden çekirdek aileye geçişe neden olan kapitalist burjuva ideolojisine bağlamaktadır. Aile birliğini ve yapının dayanıklılığını sağlayan ortak mülkiyetin ortadan kaldırılıp, bireysel çıkarları öne çıkaran özel mülkiyetin ikame edilmesiyle birlikte aile ticari kurumlara dönüşmüştür. Dönüşüm öncesi çocuğun eğitimi, meslek edinmesi aile içinde karşılanırken kapitalizmle birlikte bu fonksiyon çeşitli sektörlere devredilmiştir. Bu yönüyle kolay şekil verilen aile, kapitalizmin esnek yapısına hizmet eden ideal bir modeldir ve kapitalist piyasayı besleyen en önemli unsurdur. Egemen kapitalist ideoloji, bir aygıtı olarak ailenin yeniden üretim işleviyle kendini ayakta tutarken, diğer ideolojik aygıtlarıyla da aileyi biçimlendirerek devamlılığını sağlamaktadır.

Feminist teori, ailenin kapitalist ataerkil düzenin sürdürülmesinin garantisi olduğunu öne sürmektedir. Nüfus planlamasına yönelik alınan tedbirler, kürtajın yasaklanması, kitle iletişim aygıtlarıyla üretilen mesajlarla kadınların çocuk doğurmaya özendirilmesi ailenin, egemen sınıfın politikalarını yaşama geçirmeyi mümkün kılan devlet örgütlenmesinin bir uzantısı olarak tasarlandığını göstermektedir. Kapitalist ideoloji için aile, biçimsel olarak varlığını devam ettirirken içerik olarak bunalımlı bir yapıya ve boşluğa sahip olmalıdır. Nitekim Deleuze ve Guattari'ye göre (1990: 6),

kapitalizm çelişkilerinden yıkılmaz, tersine çelişki ve bunalımları sayesinde kendini yeniler ve Oedipisu yani iktidar figürünü karşımıza çıkarır. Bu bunalımlar hiç tatmin olmayan, ideal birey tipini üretirken kitle iletişim araçları, sürekli değişen arzu nesneleriyle kapitalizmin tüketime yönlendiren ideolojisini inşa eder.

Sinema, toplumsal yapıyı şekillendirmekte kullanılan etkili bir iletişim aracıdır. Kültür ve diğer koşullar dikkate alınarak üretilen filmler, egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde ve yerleştirilmesinde de kullanılmaktadır. Nitekim siyasi veya ekonomik kriz dönemlerinde üretilen sinema filmleri toplumun tepkilerini yönlendirmek için kullanılmakta ve egemen ideoloji kendi düşüncelerinin kamusal alanda yerleşmesini sağlamaktadır. Erkin elinde önemli bir ideolojik aygıt olarak her sinema filmi bir fikre ve anlatıya dayanarak, kendini inandırıcı kılmaya çalışır. Anlatının sınırlarını ve izleyicinin neyi ne kadar göreceğini belirlerken, gerçek dünyanın olay, kişi ya da düşüncelerini de tuttuğu aynadan yansıtır. Oluşturduğu büyülü ortamla izleyiciyi etkisi altına alan sinema, onu bu dünyanın içine çeker ve değişen ani duygularla izleyicide bir boşluk duygusu yaratır. Filmin ideolojisi bu boşluğu doldurmak için üretilmektedir.

Politik bir araç haline gelen sinema endüstrisinin en önemli merkezi şüphesiz Hollywood'dur. Film kahramanlarını her sektörde karşımıza çıkarırken, egemen ideolojiye de hizmet eder. Dünyayı kurtaran beyaz adam, muhafazakar kahraman üzerinden oluşturulan hikayelerde Amerika'nın büyüklüğü gösterilirken, örtük bir tehdit hissi de oluşturulmaktadır. Bu yönüyle Hollywood sineması Amerikan ideolojisini üreten ve pazarlayan en görkemli merkez konumundadır. Özellikle bilim kurgu sineması, kullandığı bilimsel gerçekler, geleceğe yönelik fantastik hikayeleri ve görsel ihtişamı ile izleyicinin dünyasına kolayca nüfus edebilmektedir. İki farklı dünyayı yansıtan bilim kurgu filmleri temelde biz/öteki karşıtlığına dayanmaktadır. Özellikle kaos dönemlerinde tercih edilen bu filmler iktidarın denetim aracı olarak önemli bir işleve sahiptir. Geçmişten ve bugünden kaynağını alarak gelecek tahmininde bulunan bilim kurgu sinemasının işlediği konulara ideolojik içerikler hakimdir ve küresel bir ürün olarak kapitalist ideoloji filmlere yerleştirilmektedir. Sinema sektörü bu yerleştirmeleri kültürel ihtiyaçları göz ardı etmeden sunmakta ve yarattığı arzuların tatmini için gereken yönlendirmeleri hissettirmeden yapmaktadır. Toplumsal yapıyla uyum içindeki temsil biçimlerinden olan ev ve aile temalı bilim kurgu filmleri oluşturduğu görsel şölene bir dokunuşla duygusal bir hava katarak izleyiciye kendi hikayesini yaşatmaktadır. Muhafazakar bakış açısının hakim olduğu aile temalı bilim

kurgu filmlerinde ailenin muhafaza edilmesine ve korunmasına yönelik bir anlatı oluşturulduğu görülmektedir. Bir temsil olarak aile, bilim kurgu filmlerinde temel bir tema olmamakla birlikte sıklıkla yer almaktadır.

Yukarıda ifade edilen düşüncelerden hareketle, bu çalışmada, ideolojik bir anlatı unsuru olarak aile ve sinema arasındaki ilişki belirlenmeye çalışılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın ilk bölümünde aile tarihsel, sosyolojik ve kuramsal açıdan ele alınarak aile ideolojisine yönelik tanımlamalara yer verilmiştir. İkinci bölümde sinema ve ideoloji kavramları ile ikisi arasındaki ilişki literatürde yer alan bilgilere dayanılarak açıklandıktan sonra Hollywood sinemasındaki yansımaları bilim kurgu türü özelinde ele alınmıştır. Metodoloji ve film çözümlemelerinin bulunduğu üçüncü bölümde Hollywood bilim kurgu sinemasının, içinde aile ögesi barındıran beş filmi amaçlı örneklem esasına göre seçilmiştir. E.T. the Extra-Terrestrial (1982), Artificial Intelligence: AI (2001), War of the Words (2005), Interstellar (2014), Blade Runner 2049 (2017) filmleri, birbiriyle bağlantı içindeki söylemini ve anlatı derinliğini belirlemek amacıyla göstergebilimin aşamalarından olan dizisel ve dizimsel yöntem kullanılarak çözümlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİHSEL VE KURAMSAL YÖNÜYLE AİLE

Aile, en küçük toplumsal örgüt olmakla birlikte etkileri ve işlevleri bakımından toplumun temel kurumlarından biridir. Doğal bir oluşum olarak aile, tarihsel süreçteki geçirdiği evrimlerle pek çok bilim dalının ilgi alanı olduğu gibi egemen ideolojinin de ilgi alanı haline gelmektedir.

Araştırmanın bu bölümünde ilk olarak toplumsal bir olgu olarak aile, sosyolojik ve antropolojik açıdan incelenerek tarihsel süreci ele alınmıştır. İkinci olarak ailenin; toplumsal, siyasal, sosyo-ekonomik yapıya olan etkilerini farklı bakış açılarıyla yorumlayan yaklaşımlar tartışılmıştır.

1.1. Tarihsel ve Sosyolojik Açıdan Aile

Sosyal bilimlerde çeşitli alanların çalışma konusu olarak aile, tarihi ve sosyolojisiyle birçok açıdan ele alınması gereken bir kavramdır. Ailenin kökeni ve tarihsel süreçte geçirdiği değişimler, aileyi hangi olguların ve etkenlerin günümüz toplumundaki konumuna ulaştırdığını anlamak açısından önem taşımaktadır. Antropoloji, yaşanan değişimlerin ve aşamalar arası geçişlerin izlerini takip etmesi yönüyle günümüze ışık tutmaktadır. Konusu, sürekli değişen toplum olan ve bunu çeşitli yaklaşımlar geliştirerek ele alınan sosyoloji ise, değişimlerin temel motivasyonlarını ve sonuçlarını ortaya koyarak diğer bilim dallarına da veriler sunmaktadır. Aile, yapısı itibariyle karmaşık, etkileme ve etkilenme yönü yüksek ve çalışma alanına göre farklı boyutların öne çıktığı önemli bir kavramdır. Çalışmanın bu bölümünde aile, tarihsel ve sosyolojik süreçleriyle kuramsal zeminde ele alınmıştır.

1.1.1. Antropolojik Açıdan Aile

Bilim dalı olarak antropoloji, insan türünün ortaya çıkışı, gelişimi ve toplumsal örgütlenme biçimleriyle doğrudan ilgilenmektedir. Toplumların kültürel kökenleri, geçirdikleri değişim ve dönüşümler toplumsal bir örgütlenme biçimi olarak akrabalığı ve aileyi antropolojinin odağına taşımaktadır. Antropoloji, sosyal bilimlerdeki argümanlara kaynak teşkil ettiği gibi aileye yönelik teorilerin de sıklıkla referansta bulunduğu bir bilim dalıdır.

Antropolojik çalışmalara özellikle feminist antropologlar tarafından çeşitli eleştiriler yapılmaktadır. Topluluklarla ilgili bilgilerde kadının doğrudan değil, erkeğin eşi, kızı veya kardeşi olarak ele alınması kadını ikincil konuma itmektedir. Retier'in (2016: 12) antropolojik çalışmalara getirdiği eleştirisi ise evlilik sistemlerini erkeklerin kendi ağlarını kurmak için kadınları değiş-tokuş amacıyla kullanıp, insan toplumunun kökeni ve gelişimini kadının toplayıcılık rolüne aldırış etmeden erkeğin avcılık rolüne fazlasıyla önem vererek açıklayan evrimci modelleriyle analiz edildiği yönündedir.

Sosyoloji, tarih ve antropolojinin ortak çalışma konusu olan ailenin, tarihsel gelişim evreleri incelenirken ekonomik ve sosyal alandaki değişim ve dönüşümlerle ilintili olarak evrim gösterdiğini söylemek mümkündür. Bunların içinde bir diğer ihtilaf konusu olan evrim insanlık tarihinin ilk aşamalarında bir cinsel serbesti döneminin var olduğu, bu dönemin anaerkil toplum yapısına sahip olduğunu ileri süren görüştür. Anaerkine dair ilk kez Bachofen (akt: Berktay, 2008: 38), insanlık tarihinin başlarında, kan bağının yalnızca anne üzerinden kurulabildiğini ve bu sebeple de annenin bir otorite ve yaşama merkezi olduğunu öne sürer. Aynı şekilde, insanların yerleşik hayatla birlikte, toprağı işlemeye ve tarım toplumuna geçtiği çağda, toprağa hükmeden, onu üretim aracı olarak kullanabilen kişinin kadın olması ve bunun kadının asli görevleri arasında yer alması nedeniyle kadın toplumsal gücü elinde tutmakta, yüksek saygı ve itibar görmekteydi. Bachofen (1997: 189) anaerkinin sadece çocuğun annenin adını taşıması anlamına gelmediğini Likya özelinde şu şekilde açıklamaktadır: Anaerkinde çocuk toplumsal konumunu babadan değil anneden almaktadır. Miras hakkı erkeklerde değil kız çocuklardadır. Aile yönetiminin annede olması devlet yönetiminde de kadının söz ve yetki sahibi olması anlamına gelmektedir. Yine Bachofen, İskit kavimlerinin kayıtlarına dayanarak anaerkilliğin savaşla uğraşan erkeklerin uzakta olması sonucunda çocuklara ve mallara kadınların göz kulak olmasıyla ilişkili olduğunu düşünmektedir. Savaşta yiğitlikle kadınlara saygının eskiden beri gözüpek, dinç kavimlerin özelliği olduğunu vurgulayarak anaerkil dönemlerdeki kadının değerine dikkat çekmektedir.

Bachofen ile benzer görüşleri savunan bir diğer 19. yüzyıl antropoloğu Morgan da (1998: 27-35) Kuzey Amerika yerlilerinden Iroukalarla ilgili araştırmasında, kendi toplumuna göre çok daha yüksek statüde bulunan Irouka kadınlarının dini ve siyasi alanda rollerinin büyük olduğunu, ekonomiye egemen oldukları gibi soyun ana tarafından devam ettiğini gözlemlemiştir. Çeşitli varsayımlar bulunmakla birlikte bazı antropologlar Bachofen ve Morgan'ın görüşlerine katılmayarak mitolojinin kanıt kabul

edilemeyeceğini savunmaktadırlar. Örneğin mirasa sahip olabilecek erkek olmayınca bu hakka sahip olmayan kadınların erkekleştiği topluluklardan bahsedilmektedir. “Ekonomik, sosyopolitik bağlamda Hindistan’da ‘Hijralar’ yahut Balkanlar’da, Arnavutluk’ta Gheg kabilelerinde ‘onursal erkek’ kabul edilen ‘kutsal/yeminli bakireler’ (yani erkek gibi hareket eden bakireler) karşımıza çıkar. Gheg’lerde kadın olmasına rağmen erkek kabul edilen insanlardan bahsediyoruz.” (Gültekin, 2017: 81).

Kadının geçmiş uygarlıklardaki yüksek statüsüne mitoloji kanıt olarak kabul edilemez olsa dahi uygarlıkların imgeler, semboller ve mitler aracılığıyla temsil edildiği inkar edilemez. Tarih boyunca değişen bu imgeler sosyo-kültürel, siyasal, dini ve ekonomik hayata dair ipuçları barındırmaktadır. Psikanalitik yaklaşımın konusu olmakla birlikte mitolojik imgelerle anne arketipini ele alan Carl Gustav Jung (2009) geçmişten günümüze gelen dini anlatımlarda ve mitolojik hikayelerde kullanılan imgelerden yola çıkarak annelik, doğurganlık, dişilik yönleriyle insan bilinçaltına taşınan izleri bilimsel yöntemlerle takip etmektedir. Fromm ise (1992: 223) Bachofen’in anaerkil düzen kuramının bilimsel bir temele dayandığını, eleştirileri yapanların ataerkil düzene çok alışmış ve ondan vazgeçemeyen insanlar olduklarını düşünmektedir.

Uygarlık tarihinde büyük öneme sahip olan ana kültü her dönemde farklı simgelerle ve anlamlarla ifade edilmiştir. Şenel (2006: 405-406), Roma uygarlığında abartılı kadınlık organları (kalça, karın ve göğüsleri) bulunan ve büyücülükle özdeşleştirilen Venüs heykellerinin üretici evrede “toprak ana” biçimine dönüştüğünü ifade etmektedir. Gültekin (2017: 79), Venüslerin dişilik organlarının abartılmasını sağlıklı doğumlar ve bunlardan elde edilen güçlü bireylerin topluluğun devamlılığında yaşamsal olmasıyla ilişkilendirmektedir. Zira çocuk ve yetişkin ölüm oranının çok yüksek olduğu avcı-toplayıcı göçebe hayat, az çocuklu bir doğum rejimini zorunlu kılmaktaydı.

Uygar topluma geçişle birlikte Toprak Ana, Ana Tanrıça’ya dönüşür. Efendi-köle, tanrı-kul ilişkisi ancak eşitsizlikçi uygar toplumların ürünüdür (Şenel, 2006: 405). Kadını ve kadınlığı doğurganlıkla ilişkilendiren bu imgeler zamanla ona kutsallık atfeden kültleri ortaya çıkarmıştır. Gültekin’e göre (2015: 95) “Toprak ana”, sınıflı toplumların, devletin ortaya çıkışıyla birlikte insanların dünyasından göklerdeki dünyaya çekilmiştir. Artık bir taht sahibidir. Tarihsel kesitten sonra kutsal imgelerde kadın ve kadınlık yer edinse de fiilen iktidarın sahipleri artık erkekler olacaktır. Kadınlar ve annelik gibi bazı kadınlık rolleri, günümüzde de birçok kültürde “kutsal”

varlıklar olmayı sürdürüyorlar. Fakat bu kutsallık, emperyalist/kapitalist dünya sisteminde kadını yücelten, koruyan ve ona toplumda saygın bir statü ve rol kazandıran bir işlev taşımamaktadır.

Aile kavramına çeşitli yönleriyle bakma ihtiyacının ortaya çıktığı 19. yüzyılda genellikle ailenin kökeni ve evrimiyle ilgili araştırmalar yapılmıştır. Epik, 20. yüzyıldan itibaren aile kavramının tarihsel gelişim sürecinin bu aşamadaki temel basamak zincirini belirleyen durumun mevcut dönemde üretim süreci içerisinde kullanılan metot, araç ya da kaynaklardan oluştuğunu belirtir. Bilinen tarihsel sürecin ilk aşaması olarak görülen avcı ve toplayıcı toplumlar (İlkel komünal toplum) bu çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde avlanma ve toplayıcılıktan oluşan ilk iş bölümü; ilk ayrışmaların bir kurumsal çatı (aile) içerisinde görülmesine olanak sağlamıştır (Epik vd., 2017: 160). İlkel komünal toplumlarda, erkeğin avlama, kadının ise toplayıcılık görevlerini üstelenerek yaptıkları iş bölümü ve bunların paylaşımları kabine görünümlü organize hali, ailenin ilk sosyal yapısının belirleyicisi olmuştur. İlkel komünal toplumun anaerkil bir aile yapısına sahip olduğunu belirten Duman (2012: 25), bu dönemde kadının doğurganlığının kutsanması ve besine ulaşmada başat rol oynaması faktörlerini buna örnek göstermektedir. Şenel (2006: 250-251) neolitik çağla birlikte tarımın gelişip çeşitli aletlerin kullanılması ve yerleşik hayata geçilmesiyle kadının üretimdeki etkinliğinin erkeğe geçtiğini belirtmektedir. Mülkiyet kavramını ortaya çıkaran ise tüketilenden fazlasının üretilmeye başlamasıyla birlikte kasaba ve kentli yaşamının yoğunlaşmasıdır. Bu dönem gelişme gösteren düzen ve kural koyucu iktidar olan devletçikler siyasal alanda değişimleri beraberinde getirmiştir. Siyasal, sosyal ve ekonomik alandaki bu köklü değişimler aile yapısında da etkili olarak "geleneksel geniş aile" ve patriarkal aile yapısının varlığına yol açmıştır. Geleneksel aile kavramının içeriğini incelemeden önce değinilmesi gereken bir ihtilaf konusu da bu aile modelinin "mülkiyet" ile özdeşleşmesi ve devlet yapılarının eş zamanlı gelişmesidir (Duman, 2012: 25-26). Siyasal ve ekonomik yapıyla eşzamanlı geçirdiği bu değişimler ve gelişmeler, toplumsal bir olgu ve temel bir kurum olarak aile kavramının, kökeni kadar tarih boyunca geçirdiği evrimi ve bu doğrultuda ortaya çıkan sosyolojik yaklaşımlarla bir bütün olarak ele alınmayı gerektirmektedir.

1.1.2. Sosyolojik Açıdan Aile

Literatürde ortak çalışma konusu olan aileyi en genel anlamıyla ele alan dal şüphesiz ki sosyolojidir. Toplumu doğrudan ilgilendiren olgu ve olayları tarihsel evreleri, değişimi ve gelişimiyle gözlemleyen ve sonuçlara ulaşan sosyoloji bilimi, aileyi ise geliştirilen farklı yaklaşımlar, ailenin dinamikleri, yapısı ve fonksiyonları ile tarih boyunca tanımında ve içeriğinde geçirdiği değişimlerle ele almaktadır. Marksist ve Feminist aile teorilerinin de beslendiği bir bilim dalı olarak sosyoloji, antropolojiyle birlikte bu anlamda temel kaynak niteliğindedir.

Evrensel bir kavram olmakla birlikte evrensel bir tanımı yapılamayan aile kavramı toplumsal farklılıkları ile özelleşmektedir. Muhafazakar ideoloji, aileyi "toplumun temeli" olarak nitelerken, geleneksel sosyoloji genel olarak aileyi en küçük kurum, daha büyük kurumların yapıtaşı olarak tanımlamaktadır. Ne zaman ortaya çıktığı ve nasıl geliştiği bilinmemekle birlikte pek çok tanıma sahip olan aileyi Yılmaz (2013: 15), "anne-baba ve çocuklardan oluşan bir birlik olduğu, neslin devamını sağladığı, çocuklara kültür aktarımında rol üstlendiği" şeklinde tanımlamaktadır. Reiter ise (2016: 54) "Ekonomik açıdan ve çocukların yetiştirilmesinde işbirliği yapan, herkesin veya çoğunluğun ortak bir alanda yaşadığı evli bir çift veya yetişkin akraba bireylerden oluşan grup" olarak değerlendirmektedir.

Ailenin geçmişten günümüze geçirdiği değişim ve dönüşümler tanımların da dönüşmesini beraberinde getirmiştir. Geçmişten günümüze incelendiğinde aile tanımı için artık daha genel ifadelerin tercih edildiği dikkat çekmektedir. Toplumun sürekli olarak değişen yapısı, olgular ve kavramların tanımında da değişimlere neden olmaktadır. Günümüzün değişen toplumsal dinamikleri ile farklılaşan bazı yaklaşımların bu tanımlamaların dışında kaldığını da görmekteyiz. Nitekim eşcinsel evlilikleri onaylayarak yasal zemine kavuşturan pek çok ülke olduğu gerçeğinde, eşcinsel evlilikler neslin devamlılığı fonksiyonunu yerine getirmemektedir. Dolayısıyla böyle bir aile modelini de klasik aile tanımlamasının içinde değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Ailenin bu farklı dinamiği ile ilgili olarak Connell (2016: 183) aileye dair hiçbir şeyin basit olmadığını söyleyerek onu birbiri üzerine yığılmış, çok katmanlı ilişkiler sahnesi olan bir jeolojik katmana benzetmektedir. Aile kurumu dışında hiçbir kurum; bu kadar yaygın, yoğun, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından sıkı değildir.

Yapısal olarak incelendiğinde sanayi öncesi dönemde yaygın olan bu geleneksel geniş aile modeli en az üç kuşağın birlikte yaşadığı, toplumsal pek çok fonksiyonu içinde tutan bir yapıya sahip olmuştur. Üretim, bu aile modelinde önemli bir fonksiyonken, neslin devamlılığı, ekonomik bir birim, toplumsal itibar, güvenlik diğer güçlü özellikleri arasında yel almıştır. Yasa (1990: 198), bu özellikleri ile geleneksel geniş ailenin ekonomik bir birim veya müşterek bir işletme özelliğine sahip olduğunu, bireyin değil akraba topluluğunun ortak mülkiyetin sahibi olduğunu ve mülkün denetiminde ailenin en büyük erkeğinin denetiminde bulunduğunu belirtmiştir. Ergun (1994: 2) aynı noktaya dikkat çekerek geniş aileyi, bir üretim-tüketim ve hayat ortaklığı birimi olarak değerlendirmiştir. Geniş ailede maddi manevi güvenlik aile içinde sağlanırken, cinsiyete dayalı ve üyeleri arasında hiyerarşik net bir iş bölümü vardır. Bu hiyerarşik sistem içerisinde bireyler, demografik kimliklerine de bağlı olarak birtakım rollerde yer alarak, aile içerisinde farklı konumlarda şekillenmişlerdir. Bireylerin farklı konumlarda konuşlanmasında rol oynayan temel etmenler; cinsiyet, yaş, evlilik durumu, doğurganlık ve genel sağlık koşulları olarak ifade edilebilir. Bu perspektiften bakıldığında; erkek kadından, yaşlı gençten, evli bekardan, çocuk sahibi olan kısırdan, sağlıklı olan sağlığı zayıf olandan daha üstün bir koşullanmada konumlandırılmıştır (Epik vd., 2017: 163).

Sanayi devrimi sonrası yeni üretim yöntemleri ve bu üretim şekillerinde değişen iş bölümleri, kadınların özel alanın dışında kamusal alanda da kendine yer açma çabaları, yükselen feminizm hareketleri, insan hakları, demokrasi konularındaki değişimler aile kurumunu hem fonksiyonel hem de yapısal olarak değişime götürmüştür. Hem sosyal hem ekonomik alandaki bu değişimlerle birlikte geniş ailenin üstlendiği; güvenlik, eğitim, psikolojik dayanışma, toplumsal statü gibi fonksiyonlar da ilgili toplumsal kurumlara devredilmiştir. Bu köklü dönüşümlerin uzantısı olan kentli yaşam da "çekirdek aile" modelini yaratmıştır. Karı-koca ve evlenmemiş çocuklardan oluşup, müşterek evi paylaşan, üreme özellikleri olan bu çekirdek aile modeli, sanayi toplumunun dinamik yapısına uyumludur. Nitekim Sayın (1990: 11) bu uyumun çekirdek ailenin ikamet yerini seçmedeki ve değiştirebilmedeki özgürlüğünün, sanayi döneminin getirisi olan hızlı coğrafi hareketlilikle ilgili olduğunu belirtmektedir.

Yine sanayi döneminin sürekli yeni meslekleri sunduğu bir ortama çekirdek aile kolayca uyum gösterebilmektedir. Çekirdek ailede üyelerin bağımsız yetiştirilmesi, onların sanayi toplumunun ihtiyacı olan girişken müteşebbis tipine uyan, çok işlevsel

bir alt sistemdir. Tüm bunlara karşılık ailenin dönüşümünü klan-geniş-çekirdek ya da anaerkilden babaerkile geçiş gibi net sınırları olan bir evrim oluşturmak çok da doğru bir saptama olmamaktadır. Duman (2012: 36-37) aile kavramına karşılık gelen net bir tanım olmadığı gibi ailenin dönüşümünü de kesin çizgilerle, belirgin bir siyasal ya da sosyal nedene ya da zamana bağlamanın pek mümkün olmadığını belirtmektedir. Farklı coğrafyalarda, aile tipolojisi eş zamanlı değişime uğramamıştır. Ya da bir aile modelinden yeni bir aile modeline geçişte tüm toplumlar eş zamanlı değişime uğramadığı gibi değişimlerin içerikleri de aynı olmamıştır. Önceki aile modelleri ile yaşamlarını devam ettiren pek çok toplum bulunmaktadır. Nitekim Gittins (2012: 17) sanayileşme, kapitalizmin etkileri ile geniş aileden çekirdek aileye dönüşüldüğü görüşünün aksine özellikle kilise kayıtları, hukuki kayıtlar ve belgeler niteliğindeki diğer kaynaklarda, sanayileşmeden önce de ortalama 4-5 kişiden oluşan ailelerin var olduğunu ve bu ailelerin aslında günümüzdeki çekirdek aileye denk düştüğünün belirtildiğine dikkat çekmektedir. Hatta çoğu insanın hiç evlenmeden diğer akrabalarıyla birlikte veya tek başlarına yaşadıkları da ortaya çıkmıştır.

Günümüzde gelinen noktada ise geniş ve çekirdek aile modellerinin dışında postmodern yaşamların içinde “parçanmış aile”, “tek ebeveynli aile”, “eşcinsel aile”, “çocuksuz aile”, “birlikte yaşama” “yolcu ailesi” gibi yeni aile modelleri ve alternatif yaşam biçimleri gelişmiştir. Değişen ve çeşitlenen aile modelleri içinde ailenin fonksiyonları, üstlendikleri görevler ve roller eş değerde değişime uğramıştır. Örneğin sanayi öncesi çocuğun eğitimi, meslek edinimi ve öz bakımının hemen hemen tamamı aile içinde karşılanırken bu fonksiyon kreşlere, okullara devredilmeye başlanmıştır. Hallaç ve Öz (2014: 143) hastalar ve onların bakımına yönelik yaptıkları çalışmada kadının çalışma hayatına girmesi ve değişen aile yapısının sonucunda yaşlılara bakım, eğitim, sağlık, yemek ve temizlik gibi pek çok ailenin fonksiyonları sistematik kurumlarca üstlenildiğini belirtmektedirler.

Postmodern aileye yönelik çok fazla araştırma olmamakla birlikte çalışan anne/baba, kreşlerde büyüyen ve görsel medyanın yetiştirdiği çocuklar postmodern aileye örnek verilebilir. Nitekim Kasapoğlu ve Karkıner’e göre (2012: 20) postmodern ailelerin iki önemli özelliği bulunmaktadır. Bunlardan biri, çocukların ebeveynleri dışındaki kişiler tarafından büyütülmesi, diğeri ise çocukların sosyalleşmesinde medyanın çok önemli rol oynar hale gelmesidir.

Aile hakkındaki kuramsal perspektifler, entelektüel arka planları, temel kavramları, varsayımları ve önermeleri bakımından birçok çalışmaya konu olmuştur. Aile Teori Modelleri ve Aile Terapi Modelleri yaklaşımları aileyi değerlendirme ve müdahale uygulamaları için davranış, doğa ve fiziksel bilimlerden kökenini alır; aile yapısını ve süreçlerini anlamada yardım eder ve kavramsal çerçeveyi oluşturur (Hallaç ve Öz, 2014:144). Burada temel üç yaklaşım yer almaktadır:

İşlevselci-Fonksiyonalist Yaklaşım

Genel olarak sosyolojide modernist çerçevede en yaygın olarak kullanılan makro yaklaşım "Yapısal işlevselcilik" olarak da anılan yaklaşımdır. Bu yaklaşım toplumu birbiri ile ilişkili parçaların görev yaptığı bir sistem olarak görür. Amerikalı sosyolog T. Parsons toplumun koruyucu, bütünleştirici, yönlendirici ve uygulayıcı alt sistemlerden oluştuğunu savunur. Aile de bu bağlamda toplumun bütünlüğünü sağlayan bir kurumdur (Kasapoğlu vd., 2012: 9). Bu yaklaşım geleneksel geniş aile ve çekirdek aile modelleri üzerine odaklanır ve ailenin görevleri, içinde bulunulan toplumsal yapıya uygun olacak şekilde belirlenir (Deniz, 1984: 17). İşlevci yaklaşıma göre evrensel bir kurum olan aile bazı evrensel fonksiyonları yerine getirir ve toplumun devamı açısından belli temel gereksinimlerin karşılanması gerekmektedir. Aile bu fonksiyonları en iyi biçimde karşılar. Ailede roller ve statüler ağı vardır. Bu roller ve statüler bir yandan ailenin, bir yandan da aile aracılığıyla sosyal sistemin işleyişine katkıda bulunmaktadır. Yapısal işlevsel teori ailenin yaşam biçimleri analizine yönelmiştir. Uyum, denge kavramlarının üzerinde yoğunlaşan yapısal işlevsel çerçeve değişmeyi ihmal ettiği bu nedenle de statik ilişkilerle sınırlı olduğu için eleştirilmektedir (İçli, 1997: 62). Kasapoğlu ve Karkıner (2012: 11) sanayi toplumunun ortak bazı değerleri paylaşan vatandaşlardan oluşan bir yapıyı gerektirdiğini belirtir. Böylece sanayi toplumunda çekirdek aile, çocukların toplumsallaşması ve erişkinlerin istikrar kazanması gibi iki temel işlevi görmekten sorumlu birim olarak desteklenir. Sanayi öncesi toplumda geniş ailede akrabalar veya üyesi olunan kabile/aşiretin üyeleri tarafından toplumsallaşan çocuklar, artık çekirdek ailede sosyal bir varlık olmayı öğreneceklerdir.

Sembolik Etkileşimci Yaklaşım

Sembolik etkileşim teorisinin temel varsayımı, fiziksel bir çevre gibi insanların sembolde yaşadığıdır. İnsan davranışları, insanların kendi eylemlerine ve başkalarına verdiği anlamı yansıtır. Aileler değerlendirildiğinde bu yaklaşım, üyelerin davranışlarını analiz ederek, aile dinamiklerini açıklamak için kullanır. Bu aile içi dinamikler, roller,

iletişim örüntüleri, karar verme ve sosyalleşmeyi içerir (Hallaç ve Öz, 2014: 144). Aileyi oluşturan her bir üyenin kendi kimliğinin aile içindeki iletişim şeklinden oluştuğunu ileri süren ve Stryker'ın "ailesel kimlikler" olarak isimlendirdiği bu durumla kişilerin sosyal ilişkilerde katılımcı olarak varoluşu ifade edilmektedir (İçli, 1997: 62). Buna göre, ailenin içinde her birey ailenin beklentilerine göre roller üstlenir. Bu rollerin dışında eş seçimi, evlilik etkileşimi, çocuğun toplumsallaştırılması gibi konular üzerinde duran bu yaklaşım, aile ile aile dışı sosyal öğeler arasındaki etkileşimi çok dikkate almama yönüyle eleştirilmiştir.

Gelişimsel Yaklaşım

Aile içi roller üzerinde durmasıyla sembolik etkileşim yaklaşımı ile benzer yönler taşıyan bu yaklaşım işlevselci yaklaşımın, geniş sosyal sistem oryantasyonu ve sembolik etkileşim yaklaşımının daha küçük olan aile sosyal sisteminin bir birleşimi olduğunu söylemek mümkündür.

Hallaç ve Öz'e göre (2014:150) gelişimsel model ailenin yaşam döngüsünde sahip olduğu inançları destekler. Yaşam döngüsü nosyonu, ailelerde iç bağımlılık derecesinin olduğu varsayımı üzerine temellenir. Aileler, aile yaşam döngüsündeki geçiş noktasında henüz bir evreden diğerine geçmede dış streslere karşı duyarlıdır. Örneğin, herhangi bir zamanda çocuk yeni bir gelişimsel evreye geçerken veya üyelerin sayısında bir farklılık olduğunda değişim için aile güçlenir. Gelişimsel yaklaşım aile davranışlarının üç boyutuna odaklanır (Hallaç ve Öz, 2014:150):

(1) Ebeveynlerin rol beklentileri gelişimsel görevlerde değişim;

(2) Çocukların rol beklentileri gelişimsel görevlerde değişim;

(3) Aile yaşam döngüsündeki çeşitli evrelerde kültürel olarak geçen bir ünite olarak ailenin gelişimsel görevlerinde değişimdir.

Ailenin rol ve etkileşim nedeniyle genişlemesi, evden ayrılma ve ölüm gibi nedenlerle yeniden yapılandırılması ailenin yaşam döngüsündeki önemli iki evresini ifade etmektedir.

1.2. Aileye Kuramsal Yaklaşımlar

Toplumsal yaşama dair temel ontolojik ve epistomolojik özellikleri temel kabul edilen, bilimsel geçerliliği olan kuram ve yaklaşımlar, farklı bakış açılarını ortaya koymaktadır. Aile çalışmalarında da pek çok kuramsal yaklaşım geliştirilmiştir. Yaklaşımlar, ailenin; fonksiyonlarını, toplumsal, siyasal, sosyo-ekonomik yapıya olan

etkilerini ve bunlardan nasıl etkilendiğini kendi bakış açıları doğrultusunda açıklamaktadırlar. Biçimsel ve içerik olarak şekillenmesinde kültürel kodlar kadar egemen ideolojinin etkili olduğu aile, yapısal ve duygusal bir ilişki kadar bir çatışma alanına da işaret etmektedir. Cinsel yaşamın ve ailenin çıkarlarını temsil eden kadınların karşısına gittikçe zorlaşarak çıkan sorunlar, aileyi temel fonksiyonlarından uzaklaştırarak sistemin devamlılığını sağlayan bir kurum haline getirmektedir.

1.2.1. Marksist Yaklaşım ve Kapitalizmin Aile İdeolojisi

Marksist düşünce içinde yer alan ekonomi siyaset ilişkisi, toplumsal yapılara ve tarihe ilişkin yorumlar Marx'tan bu yana tartışma ve eleştiri konusu olmakla birlikte farklı görüşlerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Marksizmin toplumsal yapı ve kurumlardan biri olarak aile kurumuyla ilgili görüş ve yorumları da genellikle ekonomik tabanlı sert eleştirileri içermektedir. Marx'ın kaleme aldığı eserler kadar Marksist düşünceye dayalı ve onu pekiştirmek maksadıyla yazılan eserler de ekonomik yapının, özel mülkiyetin ve iş bölümünün aile üzerindeki yıkıcı etkisi temelinde oluşturulmuştur. Evrensel ve değişmeyen bir aile kavramı olmamakla birlikte bu alanda ortaya çıkan görüşlerin, kapitalizmin ideolojik bir aygıtı olarak ailenin yeniden üretim işlevi çerçevesinde geliştiği görülmektedir. Kültürel ve tarihsel anlamda ayrışmalar bulunsa da aile ideolojisi, Marksist kökenli teorisyenlerin ilgi alanı olmuştur.

En küçük örgütlenme biçimi olarak aile, devletlerin de dayandığı temel olarak kabul edilmektedir. Egemen iktidarın ve sistemin devamlılığı öncelikle devletin diğer aygıtlarıyla biçimlendirilen aile vasıtasıyla sağlanır. Bu anlamda devletin kurumları bir çeşit ehilleştirme merkezi işlevi görmektedir. Marksist teoriye göre ailenin soyu sürdürme kutsallığı kapitalist sanayinin gelişmesiyle birlikte geride kalarak kapitalizmin üretim ilişkileri içinde erimesine yol açmıştır. Ailedeki her bireyin rolü daha iyi bir tüketici haline gelmektir. Morgan (1998: 326) günümüzde insan düşüncesinde büyük yeri olan kazanç tutkusunun tam olarak uygarlık döneminde ortaya çıktığını belirtmektedir. Kabile döneminde özel mülkiyet yoktur ve topraklar kabilenin ortak mülkiyetindedir. Morgan da Marx ve Engels gibi genellikle kabile dönemlerinin aile bütünlüğü ve birliktelik açısından daha üstün bir konumda olduğunu öne sürmektedir. Engels (1979: 34), Espinas'ın görüşlerine dayanarak sıkı bir aile birliğinin olmadığı yerde ilkel toplulukların meydana geldiğini belirtir. İlkel sürünün kolektif bilinci ailenin

kolektif bilincinden oldukça uzaktır. Aileden üstün bir toplum kurulmuşsa, bu ancak derinden derine sarsılıp bozulmuş aileleri kendine katarak olabilmiştir.

Marx ve Engels (2011: 137-138) burjuva evlilik ve üretim ilişkilerinde kadının ortak bir mülk haline geldiğini, işlenen bu suçun evlilikle yasal hale getirildiğini ileri sürmektedirler. Üretim ilişkilerinin kalkmasıyla birlikte bu ilişkilerden kaynaklanan kadınların ortaklaşalığı da kalkacaktır. Marksist teoriye göre kapitalizm, kadını salt bir üretim aleti olarak görür. Üretim aletlerinin ortaklaşa kullanılması doğal olarak, ortaklaşa olma yazgısından kadınların da aynı biçimde paylarına düşeni alacakları anlamına gelmektedir. Özellikle Engels, özel mülkiyet ve ataerkillikle birlikte ailenin bozulmasını kadının toplumda değişen konumuna bağlamakta, ataerkil toplumlarda evlilik kurumunun ve kadının varlıklı erkeklerin çıkarlarına hizmet ettiğini öne sürmektedir. Yeşildal'ın da belirttiği gibi (2010: 213) bu anlamda aile ideolojisi, aile içinde roller ve sorumlulukların nasıl dağıtılması gerektiğine dair hakim olan görüşleri oluşturur. Bu durum doğal olarak roller ve sorumlulukların eşit olarak paylaşıldığı anlamını taşımaz, tersine kadının ikincil konumunun temellerinden birisini oluşturur. Eş ve anne olarak kadının, baba ve koca olan erkeğe göre aile içindeki ikincil konumu yalnızca ekonomik bağımlılıktan kaynaklanmaz; aynı zamanda ortak olarak paylaşılan aile ideolojisi tarafından da belirlenir.

Ortak mülkiyetin olduğu ve iş bölümünün toplumsal yapıyı beslediği dönemlerde aile bireyleri çıkarları için değil yapının sağlamlığı için çalışmaktadır. Özel mülkiyetle ayrılmayan toprakların topluluk veya aşiretin ortak mülkiyetinde bulunması, birbirine bitişik evlerin ise oturanların ortak mülkiyetinde bulunması sanayinin gelişip kazanç tutkusunun ortaya çıkmasıyla birlikte son bulmaktadır. Ortak mülkiyetin en önemli özelliği aile birliğini meydana getirmesidir. Marx ve Engels (2006: 15-16) sanayinin gelişip el emeğinde beceri ve gücün azalmasının kadın emeğinin artmasına yol açan bir gelişme olduğunu belirtmekte ve analık hukukunun çökmesini kadının yenilgisi olarak değerlendirmektedirler. Modern zamanlarla birlikte çekirdek aile modeline geçiş, işbölümü ve paylaşımın ailede belirginleşmesi özel mülkiyeti doğurmuş ve toplum tek tek ve birbirine karşıt ailelere bölünmüştür.

Geniş aileden çekirdek aileye geçiş kapitalizmin gelişmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Kapitalizmin esnek ve yer değiştiren yapısı anne baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile modeline uygun bir yapıdadır. Sanayi toplumunda, küçük ailenin yer değiştirmesi, bir bölgeden diğerine göç etmesi pratik olarak da daha kolaydır.

Çünkü artık insanlar sürekli iş ve yer değiştirerek aşama kaydetmektedirler. Çalışma hayatına üyelerinin tamamının katılması, iş bölümü, verimlilik ve daha iyi bir yaşam standardı açısından çekirdek aile kapitalizme hizmet etmesi bakımından önemli bir işleve sahiptir. Bu nedenle aile modern sanayi toplumunun ürettiği sorunlara karşı kurumsal emniyet sübabı işlevi görmektedir (Kasapoğlu ve Karkıner, 2012: 11; Marx ve Engels, 2006: 19).

Düzenin devam etmesinde büyük öneme sahip olan aile, kapitalist sistemde görünürde kutsal bir yere sahiptir. Aileyi devletten farklı görmeyen Marksist anlayışa göre kapitalizm, aileleri ticari bir kurum haline getirmiştir. Duygusal bağlardan uzak ailelerde anne-baba ile çocuk arasındaki ilişki modern sanayinin etkisiyle parçalanmakta ve çocuklar aile ile birlikte basit ticaret nesneleri haline gelerek kapitalizmin üretim aracına dönüşmektedirler. Devletin halk üzerinde hegemonya kurduğu gibi anne-baba da çocukları üzerinde örtük bir hegemonya kurarak bunu sürdürmeye yönelik çalışmaktadır. Çocuklar üzerinde kurulan bu egemenlikle kapitalizm, aileyi daha iyi ve refah bir gelecek vaadiyle her yönden kuşatarak hareket etmesini ve düşünmesini engellemekte ve gerçeklerden uzak tutmaktadır. Bu nedenle Marksist yaklaşımda aile eğitimi değil toplumun eğitimi desteklenmektedir. Burjuvazinin aile ilişkisini para ilişkisine dönüştürdüğünü söyleyen Marksist görüş (Marx vd., 2006: 128-131), kadının çalışmaya başlamasıyla birlikte ailenin çözüldüğünü ve çocuğunu yeterince görüp ilgilenemeyen annenin ona yabancı kaldığını belirtmektedirler. Günümüz toplumunda aileyi bir arada tutan bağ sevgi bağları değil kadın ve erkeğin kendi özel çıkarlarıdır ve ailedeki çözülme de buna bağlı olarak gerçekleşmektedir. Özellikle burjuvazinin kurumlarla olan ilişkisinin kendisinin uymayıp başkalarının uymasını beklemekten ibaret olduğuna dikkat çeken Marksizm, aile, mülkiyet ve evlilik gibi kurumların burjuvanın üzerinde yükseldiği temeller olduğunu ancak içlerinin boşaltılarak burjuvaziye özgü kutsallığın atfedildiğini belirtmektedir.

Marksizm için anaerkillik ve ortak mülkiyet birbirini tamamlayan iki unsurdur. Kapitalist sistemin ortaya çıkmadığı ve ailenin gerçek işlevini yerine getirdiği anaerkil dönemde ortak mülkiyet söz konusudur. Ortak mülkiyet kadını değerli kılar diyen Engels (1979: 41) akraba evliliğini yasaklamak için oluşturulan gens kurumunda (kandaş olanlar birliği) aynı gens içinde bulunanların birbiriyle evlenemediğini ve anaerkil bir yapılanma sözkonusu olduğunu belirtmektedir. Soyun devamı kadın ile gerçekleşirken, evlenen erkek kadının gensine geçiş yapmaktadır. Bununla birlikte bir

çocuğun babasının kim olduğu bilinemezken annesi mutlaka bilinirdi diyerek kadının kapitalist sistem öncesindeki toplumsal değeri vurgulanmaktadır. Morgan, Engels ve Marks'ın öncülüğünde gelişen Marksist teoride, aile sadece toplumsal düzenin bir ajanı olarak değil, aynı zamanda ilkellikten uygarlığa geçişi sağlayan ve devletin temellerini atan bir kurum olarak da görülmüştür. Hatta Marks'ın sınıf teorisinde toplumsal eşitsizliğe neden olduğu düşünülen özel mülkiyet, aile ve devletin, proletarya sınıfının gerçekleştireceği devrimle yok olacağı öngörülmüştür (Duman, 2012: 28).

Marksist teoriden beslenen sol feminist yaklaşımın içinde çokça irdelenen aile ideolojisi için Gittins (2012: 148-151) ailenin, bir ideoloji olarak gücü ve dayanıklılığının, bütün bireylerin ulaşmak istediği ve yaşadığı somut bir gerçek olarak sunulmasına ve evrenselmiş gibi görünmesine bağlı olduğu görüşünü savunmaktadır. Buna göre aile ideolojisi bireyler arası gerçek ilişkileri temsil etmediği gibi insanların hayat şartlarıyla benzerlikleri varmış gibi gösterilerek toplumsal bir gerçeklik oluşturmaya çalışır. Aileye ve aile ideolojisine yönelik eleştirilerde bulunan Marksist teorisyen Engels'in görüşlerinden yola çıkan Connell de (2016: 215), ailenin evvelsiz bir olgu olmadığını belirtmekte, ataerkil yapı ile şekillendirilen ailenin kaynağını ve evrimini üretim tarzındaki ve mülkiyet ilişkilerindeki dönüşümlerle ilişkilendirmektedir.

Beechey'e (akt. Yeşildal, 2010: 214) göre 'aile ideolojisi' iki varsayıma dayanır: Birincisi ortak mekanı paylaşan çekirdek aile; ikincisi ise cinsiyete dayalı iş bölümüdür. Aile ideolojisindeki çekirdek ailenin gelişimine baktığımızda, sanayi öncesi aile içinde birlikte çalışma, çiftliklerde ve aile işletmelerindeki geleneksel biçimini oluşturuyordu. Ancak sanayi kapitalizminin yükselişiyle birlikte, sanayi öncesi döneminin bu üretici aileleri, yerlerini kent yaşamının üretici olmayan tüketici ailelere bırakırken, şehirlerde kadınlar, daha önceki üretken konumlarını yitirerek çocuk büyütmek ve ev işleriyle ilgilenecek şekilde sınırlandırılmaya başlanmışlardır. Yalom (2002: 177-178) doğa-kültür karşıtlığı (akıl-dışılık) ve ahlak ile kadını doğal alan olan evde konumlandıran, erkeği ise kamusal alan (akılcılık), dış dünya ile özdeşleştiren aile ideolojisindeki cinsiyete dayalı iş bölümüne dikkat çekmektedir. Feminist yaklaşımın da karşı çıktığı bu ayrım yine ataerkil sistemi işaret etmektedir ki kamusal-özel alan ayrımının en çarpıcı örneği ataerkil aile sistemleridir. Bu sistemlerde, çocuğu doğuran annedir ama toplumsal kimliğini veren babadır. Babanın görünmez katkısı annenin gayet açık seçik gereklik katkısıyla kesin bir karşıtlık içindedir. Buna karşı çocuğa meşruiyetini kazandıran kişi yine de babasıdır. Bu anlayış Marksist görüşte üzerinde çokça durulan

anaerkil toplumlardaki kadının başat rolünü tersine çevirmekte ve kadını bir üretim aracı konumuna getirmektedir.

Sanayi kapitalizminde değişen üretim araçlarıyla evin dışına kayan pazar ekonomisi fabrikadaki üretimi ev içi üretim ve işlerden daha önemli bir noktaya getirmiştir. Kadının üretime dahil olması kapitalizm için hem ucuz iş gücü hem de yeni tüketim alanlarının hizmete açılması anlamına gelen kadının üretime dahil olmasıyla birlikte ev içi işler ve hazır yemek sektörü, çocukların bakımı için de kreşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Tüm bu yönleriyle kolay şekilendirilebilir çekirdek ailenin kapitalist toplumlar için siyasi otoriteye hizmet eden ideal bir aile modeli olduğu söylenebilir.

Siyasi otorite, sistemin devamlılığı için büyük önem taşıyan nüfus planlaması uygulamalarından yasama gücünü kullanarak yararlanmaktadır. Gittins (2012: 129-160), Bolşeviklerin Ekim devrimi sonrası çıkardıkları kanunla kürtajı yasaklamasını buna örnek gösterir. Savaş sonrası nüfus oranlarını arttırmaya yönelik alınan bu tedbir doğacak çocukların ileride olası savaşlarda kullanılacak askerler olarak düşünülmektedir. Aynı şekilde Hitler'in de üstün Alman ırkı inancıyla dünyaya güzellikler getirmek maksadıyla Avrupa'ya yayıldığını belirten Gittins bu inancını gerçekleştirip Alman nüfusunun arttırmak için kürtaj yasaklanarak Alman kadınların çocuk doğurmaya özendirildiğine dikkat çekmektedir.

Althusser'in (2015: 82-83) devleti, "baskı" ve "ideolojik aygıtlar" şeklinde ikili bir yapı olarak kurgulayan yaklaşımı, aileyi, egemen sınıfın siyasetini yaşama geçirmeyi olanaklı kılan devlet örgütlenmesinin bir uzantısı gibi tasarlamaktadır. Althusser, bireysel "özneler"in, insanların somut bireyselliklerini yaşarkenki tüm eylemlerinin ideolojiye uygun şekillendiğini savunur. Bu ideoloji tanımlaması göz önüne alındığında; aile, egemen ideolojinin varlık kazandığı ve yeniden üretildiği, ideolojinin tek tek bireylerin kimliklerine ve edimlerine sızdığı bir organ görünümü sunmaktadır.

Özetle kullanılan araçlar ve bu araçların neye hizmet ettikleri dönemin dinamikleri içinde değişim gösterse de devletin örgütlenme nosyonunda aile kavramının devamlılığı önemlidir. Bir dönem özel mülkiyet ve devlet temellerine kurulan ataerkil aile, savaşlarda asker üreten aile ve ona yüklenen kutsal kadınlık, kutsal annelik misyonları ile topluma yön biçilebilmektedir. Pek çok ilerici modern toplumlarda dahi kadınlar için evlilik ve annelik kutsanmış onurlu bir yaşam biçiminin parçasıdır.

Günümüzün ideoloji dayatmasında kullanılan aygıt ise basılı ve görsel-işitsel kitle iletişim araçları ile sunulan aile temsilleridir.

Baudrillard (2003: 10-32), erillik ve dişilik modelleri arasındaki cinsiyet farklılığının cinslerin farklılaşma doğasından değil, aksine sistemin farklılaştırıcı mantığından doğduğunu açıklar. Ev üzerindeki hükmüyle kadın, medya aracılığıyla üretilen ve onu biçimlendiren kültürle gereksiz tüketime yönlendirilir. Kitleler kendilerine gönderilen her şeye, blok halinde ve bir gösteriye dönüştürerek yön değiştirtmektedirler. Bunun için bir başka koda gerek yoktur. Anlam gibi bir sorunları da yoktur. Bu durum kadının kamusal alandaki edilgenliğini güçlendirir. Her şeyi anlamsızlık adlı biçimsiz bir topağın içine sokmak yerine bütün yönlere doğru yayılan bir büyülenme/güdümleme çemberinin içine kaydırmayı yeğlerler.

Ancak Baudrillard'a göre; (2003: 20) kendi üstünde ne türden bir "iktidarın" etkin olduğunu bilmeyen kitle, hayali bir politik sınıfın elinde düşsel bir gönderen ve simülasyon modeline dönüşmüştür. Kendisini yönetmekle yükümlü olan bir politik sürecin sonudur. Politika onun içinde bir irade ve temsil etme gücü şeklinde eriyip gitmektedir. Uzun bir süre iktidar stratejisi kitlelerin uyuşukluğu üstüne kurulmuş gibi görünmüştür. Kitleler edilginleştikçe de iktidar kendinden eminleşmiştir. Böylece yığınlaşma gerçekleşerek kişi kendini ve ona sunulan kültürü sorgulayamaz hale gelir.

Ailenin biçimsel olarak varlığının devam etmesi gerektiğini vurgulayan sistem diğer yandan aileyi içerik olarak ortadan kaldırmıştır. Özmen'e göre (2017) bütün kolektif örgüt ve kurumları, parçalanması gereken lüzumsuz artıklar ya da modası geçmiş köhne yapılar olarak gören egemen ideoloji, sermayenin ve metaların bütün yerküreyi serbestçe kat edebilmesinin önündeki bütün engelleri temizlemektedir. Özmen'in yorumu Marx'ın burjuvadaki kutsal ailenin içerik olarak çürümüşlüğünü ifade eden görüşlerini açıklar niteliktedir. Ailenin tükenmiş olması aile üyelerinin kendilerine yeni arzu nesneleri bulmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu süreç metaların, enformasyonun ve kitle iletişim araçlarının "tüket" buyruğuna karşı savunmasız hale gelen birey tipinin yeniden üretimini ifade etmektedir.

1.2.2. Feminist Yaklaşım

Kadınların cinsiyetleri nedeniyle sistemli bir toplumsal adaletsizliğe maruz kaldığı kabulüne dayanan feminizmin amacı fırsat eşitliğini ve kadının her alanda var olmasını sağlamaktır. Bir kurum olarak aile, kadının eşitsizlik ve adaletsizliği yaşadığı

birincil alandır. Feminizm, geleneksel aile yapısında erkekler ve çocuklar için yararlı bir ortamın sözkonusu olduğunu bu yararın ise kadınların karşılaştığı ekonomik ve sosyal baskılar sonucu oluştuğu üzerinde durmaktadır. Aileye yönelik feminist teori, ailenin bugünkü yapısına nasıl geldiğini ve bu yapılanmanın farklı şekillerde olup olamayacağını tartışmaktadır.

Feminizmi sadece kadın mücadelesi olarak değerlendirmek doğru bir bakış açısı olmayacaktır. Tarihsel süreci ve kadının toplumun temel kurumu olan aileye de temel teşkil etmesi feminizmi ve feminist yaklaşımları önemli kılmaktadır. 18. yüzyılda evlilikle birlikte eşlerin tek kişi haline geldiğini belirten Donovan (2014: 26-27), bunu kadının yasa açısından varoluşunun kalmadığı ve erkeğin himayesine bırakıldığı şeklinde yorumlamaktadır. Feminizmin gelişimini de tetikleyen bu hukuki düzenlemeler zamanla farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Aileyi ataerkil bir kurum olarak ele alan feminizmde tarihsel süreç içindeki gelişimi ve değişimi temelde reformist Liberal feminizm, devrimci Radikal ve Marksist feminizm olmak üzere üç yaklaşımı öne çıkarmaktadır. Kasapoğlu ve Karkıner (2012: 19), iki temel savı olan liberal feminizmin kamusal alanı da önemseyerek çalışma ve aile hayatında erkekle eşitlik ve kadının özgürlüğünün sağlanmasına yönelik çalışmaları olduğunu belirtmektedir. Marksist ve radikal feminizme eleştirel bakan liberal feminizm, kapitalizmin gelişmesiyle ailenin dönüşüme uğrayacağına inanır. Donovan (2014: 35-45) hayatı akıl ve duygu şeklinde kadınla erkek arasında bölen ve akla ihtiyaç olmayan duygusal bölümün kadının payına düşmesinin liberal feminist teorinin temelini oluşturan eleştirilerin de başında geldiğini belirtmektedir. Radikal ve marksist feminizmin aileyi dönüştürmeye yönelik politikalarına karşılık liberal feminizm, aileyi, kadınların kendi öz kimliklerini muhafaza edebilecekleri bir imkan olarak görür (Dikici, 2016: 525).

1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan en sert feminist hareketlerden biri olan radikal feminist teori, ataerkil yapılanma ile kurulan toplumsal düzenle mücadele etme amacı taşımaktadır. Ataerkilliği kültürün bir sonucu olarak gören radikal feminizm, kültür değiştiğinde ataerkilliğin de değişeceğini savunmaktadır. Radikal feminizm kapitalizme değil erkek egemenliğine karşı başlatılan bir harekettir ve devrimci bir değişim amacı güdülür. Kadınların şikayetleri kökü derinlerde aranması gereken toplumsal bir rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır (Donovan, 2014: 265-267; Kasapoğlu ve Karkıner, 2012: 18). Ataerkil sistem nedeniyle erkekler kadınlar üzerinde güç

oluşturmakta ve kökü derinlerde olan bu güç ilişkisinin, küçük düzenlemelerle değil, eşitsizliği tamamen ortadan kaldıracak köklü bir kültürel değişimle gerçekleşeceği savunulmaktadır.

Feminist yaklaşımlar içinde en tartışmalı yaklaşımlardan biri olan Marksist feminizm erkek egemenliğinin özel mülkiyeti getiren ve koruyan kapitalist sistemden kaynaklandığını öne sürmektedir. Marksist feministlere göre ev kadını rolündeki kadınlar, eşlerinin ücretli işçi olarak rollerini en iyi şekilde yerine getirmeleri için ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırlar (Kasapoğlu ve Karkıner, 2012: 17-18). Temelde amaç bir bütün olarak ailenin sisteme daha iyi hizmet etmesini sağlamaktır ve burada en büyük rol kadına düşmektedir. Markisist feminizmde Marx'ın "bir sınıf ancak sınıf olma bilincine sahip olduğunda varolur ve bu her zaman başka bir toplumsal gruba düşmanlığı gerektirir" savından hareketle kapitalizmi tek düşman görmektedir. Marksist feminizmin Radikal feminizmle ayrıldığı noktalardan biri de mücadelesini erkek egemenliğine değil erkeğin de köle haline getirildiği kapitalizme karşı vermesidir. Haraway (2010: 62) ise Radikal feminizm ve Marksist feminizm arasındaki farkı şu şekilde yapmaktadır: "Üreme/yeniden üretim, iki eğilim içinde farklı anlam tınıları taşır; birinde emek içinde, öbüründe cinsiyet içinde köklenmiştir ve her ikisinde de tahakküm ile toplumsal ve kişisel gerçekliğe dair bilgisizliğin sonuçları "yanlış bilinç" olarak adlandırılır." Haraway gibi Özbudun da (2015: 15-16) Marx'ın üzerinde durduğu ancak Marksist literatürün üzerinde durmadığı yeniden üretimin önemine değinmektedir. Neoliberal dönemin yalnızca kadın emeğinin ucuzlaması, niteliksizleşmesi anlamına gelmediğini aynı zamanda devletin kamusal yüklerden kurtularak bu yeni yükün özel olarak kadına yüklenmesi anlamına da geldiğini belirtmektedir. Sonuç olarak kapitalizm ve ataerki birbirini üreten ve besleyen iki sistemdir ve Marksist yaklaşımın eleştirilerinin temel dayanağıdır.

Günümüzde kadınlar yoğun şekilde üretimin içinde bulunurken diğer yandan kendine biçilmiş aile içi rollere yönelik vurgular gittikçe artmaktadır. Akal (1998: 283) kadını her dönemde ve her toplumda kadın yapan özelliklere eleştirel gözle bakanların, kadınları savunmak adına bunları aşağıladıklarını, kadının doğal olarak saf, duygulu, doğurgan yapısını değiştirmek istediklerine değinir. Saflık, duygusallık ve doğurganlık özelliklerinin erkek toplumun kadında bulmak istediği ve onu mükemmel bir biçimde yönetilebilir kılan özellikler olduğunu belirtmektedir. Akal'ın da belirttiği gibi kadını yönetilir kılan duygusallık ve doğurganlık özelliğine yapılan vurgu kadar son yıllarda

popüler bir çağrı olarak aile olmaya özendirme çabaları da dikkat çekmektedir. Aktaş (1992: 182-183) büyük ailelerden koparılarak kurulan çekirdek ailelerin, bölünen ihtiyaç birimleriyle birlikte daha fazla sayıda ev ve eşya tüketimini haber verdiğini belirtir. Kapitalizmin yücelttiği çekirdek aile, kadına da yuvasının mutluluğunu sağlamak için hangi malı ne kadar tüketmesi gerektiğini buyurur. Erkeğin ne kadar çalışması ve kazanması gerektiği de bu doğrultuda belirlenir.

Toplumsal eşitsizliğin kökeninde kadının aile içindeki konumu olduğunu belirten feminist görüş evlilikle bu eşitsizliğin ve bağımlılığının kurumsallaştığını savunmaktadır. Evliliğin kadını iki bakımdan nesne konumuna getiren bir kurum olduğunu belirten Badinter (1992: 109) kadının önce kendisini değiştokuş eden babanın elinde bir nesne olduğunu ve sonra onu elde eden koca için bir nesne olmayı sürdürdüğünü ifade etmektedir. Caraco ise (2007: 30), köleliğin kaynağının aile olduğunu ve zorbaların bu nedenle geleneksel aileleri sevdiğini belirtir. Bu ailelerde kadın köledir ve çocuklar teba, ama baba her ne özellikte olursa olsun kendi evinde hakimdir. Ataerkil sisteme dayanan aile kurumunu reddeden Firestone’a göre (1993: 264), ataerkil sistemin evrilmesiyle birlikte kadın özgürlüğünü tamamen kaybetmiştir, bu nedenle aile kurumunun çökmesi kadının zincirlerinden kurtulması anlamına gelmektedir. Zira ataerkil toplumda kadın ve çocuklar kontrol edilmesi gereken sınıf olarak nitelendirilmektedir. Oysa aile kurumunun olmadığı, her hangi bir sosyal anlaşma ile hukukiliğin doğmadığı toplumlarda bile kadınlar kamusal hayat dışına itilmiştir. Dolayısıyla aile kurumunun yok edilmesi toplumsal cinsiyet rollerinin ortadan kaldırılması anlamına gelmeyecektir (Yapar, 2017: 66). İktidar alanlarına dikkat çeken Firestone, önceleri evde eğitim alan çocukların okul kurumuna bağlı hale gelmesi ile birlikte çekirdek ailenin, toplumdaki yerini daha da sağlamlaştırdığını belirtmektedir. Fireston’un değindiği iktidar alanını ele alan Cooper’a göre (akt. Koyuncuoğlu, 2014: 497-498) aile, ideolojik koşullandırma aracıdır, her şeye kadir soyutlamadır, yöneticinin iktidar alanıdır, içinde yer alan insanların adlarını yitirme nedenidir. Kişiye aile içinde koşullanması sırasında verilen ilk ders, dünyada kendi başına var olamayacağıdır. Kadının kendi başına varolmasına engel olan siyasi iktidarlar Lee Comer’a göre sözde özgür kadına, seçilecek iki yol bırakmaktadır. Ona göre kadını özgürleştirmeyen, ama evcilleştiren yollardan biri, kadının meslek sahibi bir iktidarlı olarak erkekler dünyasına katılmasıdır ve diğeri cinsel açıdan nesneleştirilmeyi kendi çıkarına kullanıp, cinsel

özgürlüğünü kazandığını ileri süren ve uçan bir erkek gibi yaşamayı seçen kadının kendine çizdiği yoldur.

Marksizm, çekirdek ailenin kadını bir nesne haline getirdiğini iddia ederken feminist görüş tam aksine geniş aileyi sorumlu tutmakta ve kadının aile ve evlikteki konumunu sadece ekonomiye indirgememektedir. Beauvoir (1993: 13-14) toplumda evliliğin, kadın için geçim yolu ve varoluşunu doğrulayan bir kurum olduğunu ileri sürmektedir. Kadının varoluşu topluluğa çocuk doğurması ve erkeğin arzularını doyurup yuvaya bakmakla mümkün olduğu gibi topluluğa katılmanın tek yolu da yine evlilikle gerçekleşmektedir.

Marks ve Engels'in ilkel toplumlarda toplumun kolektiflik ilkesi olan akrabalığın, kapitalist sistemlerdeki üretim ilişkileriyle karşıtlık gösterdiğine değinen Bloch (2001: 23), bu durumun kadınların erkeklerden üstün ve cinsel yönden kısıtlamasız olduğu kapitalizm öncesi toplumlara özgü olduğunu belirtir. Bu dönemde geniş aileler ve bölünmemiş topluluklar sözkonusudur. Kadının toplumdaki konumunu ve yenilgisini başlatan etken de tam olarak toplulukların bölünmesi ve özel mülkiyetin ortaya çıkmasıdır. Kadınların ikincilliğinin temellerini tartışan feminist olan ve olmayan açıklamaları eleştiren Sacks (1975), kadının ikincil konumunun anne rolleriyle ilgili olduğunu söyler ve bunun Batı'nın aile ve sosyo-cinsel ilişkilerle ilgili kavramlarının diğer kültürlere yansıması olduğunu, bu nedenle de etno-merkezci olduğunu vurgular (akt. Aydemir, 2013: 112).

Feminizmin ve feminist teorinin aile açısından literatüre ve kadının tarihsel süreçteki görünümüne temel karşıtlığı salt doğurganlık üzerinden ele alınması ve ataerkil toplumda sadece ana olarak değer atfedilmesine yönelik olduğu söylenebilir. Marksizm'i, aileyi ve kadını sadece sınıflı toplum ve ekonomik ilişkiler açısından ele alıp kültürel yönü ihmal etmesiyle eleştiren feminist yaklaşım, antropolojinin evlilik sisteminde kadının değiş-tokuş aracı olmasına ve ekonomik düzendeki başat rolünü öne çıkarmadan erkekten kalan işleri tamamlama rolüne önem vermesi yönüyle eleştirmektedir. Feminizmin kendi içinde farklı görüşlere ayrılması birbirine karşıt olma durumundan değil tarih boyunca kadınların ve ailenin toplumsal düzen içinde karşılaştığı sorunların değişmesiyle ve farklı yönleriyle ele alınmasına duyulan ihtiyaçla ilgilidir. Cinsiyete dayalı sınıfların ortadan kaldırılarak kadınların üretimde söz sahibi olması ve bedenlerine sahip olmaları gerektiği üzerinde duran feminist yaklaşım bu açıdan Marksist yaklaşımla örtüşmektedir. Toplumsal yapıdaki kadının konumuna dair

sorunların kültürel, dini ve hukuki düzenlemeler sonucu meydana geldiğini ve bu sorunların ancak gerçekleştirilecek köklü değişimlerle giderileceği savunulmaktadır. Günümüz feminist teorisyenler ise üretim süreçlerinin aileye ve kadına verdiği zararların giderilmesi için bilinç düzeyinde gerçekleşecek bir değişimin şart olduğuna inanmaktadırlar. "Feministlere göre aile sadece kapitalizmin ihtiyacı olan emeği üreterek onu destekleyen birim olmanın ötesinde ataerkilliği de yeniden üreten birimdir. Yani aile hem kapitalizmin hem de ataerkilliğin sürdürülebilme garantisidir. Aynı işi yapan kadına erkeğe göre daha az ücret ödenmesi, kapitalist sistemin yedek ve ucuz iş gücü kaynağını üretir." (Gökçe, 2017: 54). Marksist feminizmin ekonomi temelli görüşlerini reddeden Firestone (1993: 263), cinsel sınıfın doğuşunun tamamıyla biyolojik bir gereklilikten oluştuğunu, cinsel sınıfın tarihsel maddeciliğe bağlı ekonomik sınıftan çok daha önce ortaya çıktığını belirtmektedir. Ataerkil aile sistemi de Oedipus kompleksinden kaynaklanmaktadır. Erkek çocuğun önce annesine duyduğu hayranlık babayı düşman olarak görmesine neden olurken, büyüdükçe bastırdığı duygu anneye ve tüm kadınlara karşı bir aşağılamaya dönüşmektedir. Nitekim Tuna (1996: 30) eşini yetersiz görerek ona kötü davranan ve baskı uygulayan bir erkeğin gerçekte eşinin istediği yönde değişmesini arzulamadığını belirtmektedir. Zira kendi hatalarını ve suçluluk duygusunu bir manevrayla hafifletme yolunu tercih eden erkek Oidipal benlik tasarımını da eşine yansıtarak onu yetersiz konumda tutmaya, böylece kadınlar karşısında yaşadığı derin yetersizlik duygularını bastırmaya, bu sadistik manevralarla düşük benlik saygısını yükseltmeye çalışmaktadır. Feminist yaklaşım kadının aile içindeki konumunu, erkeğin ve toplumun ona bakışını psikanalizin temeli olan Oedipus karmaşası üzerinden de irdelemektedir. Psikanalitik yaklaşım bu açıdan önem taşımaktadır.

1.2.3. Psikanalitik Yaklaşım

Bireyin ruhsal süreçlerini inceleyen ve bir tedavi tekniği olan psikanaliz her ne kadar "bireysel ruh"a yönelik olsa da birey ve toplum ilişkisini de konu edinmektedir. Toplumun temelini oluşturan, anne/baba ve çocuktan oluşan aile, aynı zamanda psikanalizin de dayandığı temeldir. Bilinçdışı süreçleri şekillendiren aile, çocuğun ileriki yaşamını nasıl yapılandıracağı, yaptığı seçimleri ve kuracağı ailenin de belirlendiği ortam olarak kabul edilmektedir.

Psikanalizin özünü oluşturan baba, anne ve çocuk üçgeni çekirdek aileyi oluşturmaktadır. Deleuze ve Guattari için bu modern aile yapısının özelliği, onun sosyal kodlama aygıtı olmasıdır. Modern toplumlarda bilinçdışındaki tüm yasalar, bu kodlama mekanizmasınca gerçekleştirilir. Bu yasalar ailede yapılandırılmaktadır, fakat önemli olan ailede bu bilinçdışındaki yapıyı kimin belirlediğidir. Oedipus kompleksi bu sorunun yanıtını verir. Baba, anne ve çocuktan hangisi önce gelir sorusu, psikanalistler tarafından çocuğun önce geldiği şeklinde yanıtlanır. Fakat aynı zamanda anne-babanın da önceden varolduğunu söylerler (Kılıç, 2013: 98). Freud'un mitolojik bir hikayeye dayanarak ortaya koyduğu Oedipus kompleksinin konusu çocuğun anneye duyduğu aşktan ziyade babaya karşı oluşan nefret ve isyan duygusudur. Özmen (2003: 142-146) psikoseksüel gelişim sürecinin oral ve anal evrelerinde kendi bedenine yönelen çocuğun fallik evrede temel bir değişim yaşadığını ve bu değişimin temel görevinin sevgi nesnesi bulmak olduğunu belirtir. Erkek çocuğun bu dönemde anneye duyduğu cinsel arzu sonucunda babayı rakip ve düşman olarak görmesi ve meydan okuması sözkonusudur. Karmaşanın çözümü baba tarafından cinsel organının yok edileceği korkusuyla gerçekleşmektedir. Cezalandırılma korkusuyla beraber babanın yasak ve kurallarını içselleştirip babayla özdeşim kuran çocuk, kazanamayacağını anlayarak baba iktidarına tabi olmayı tercih eder.

Oedipus kompleksi, önemini kaynağı olan mitolojik hikayenin kahramanı Oedipus'un seçimiyle ataerkil ve anaerkil çatışmasına yaptığı vurgudan almaktadır. Fromm (1992: 234-242), Bachofen'in anaerki kavramına dayanarak Oedipus'un anaerkil ve ataerkil dünyaların arasında duran bir insan olduğunu söyler. Babasını tanımayıp, annesini tanıması anaerkil toplumlara işaret ederken daha sonra babasını bulması ve tanıması ise, ataerkil toplumlara geçişin başlangıcıdır. Oedipus mitinde asıl egemen unsur anneye duyulan aşk değil babanın otoritesine karşı isyan etmektir. Fromm bu başkaldırının, ataerkil ve anaerkil toplumların çok eski çağlardaki çatışmalarına kadar geriye götürülebileceğini söyler. Bilmeyerek de olsa babasını öldürüp annesiyle birlikte olması Oedipus'un iktidara karşı isyanı ve zaferi olarak değerlendirilmektedir.

Oedipus kompleksindeki anneye olan cinsel arzuyu kabul etmeyip bunu sevgi ve şefkat olarak yorumlayan Jung (2001: 16) her erkeğin içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşıdığı görüşündedir. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipinin, kalıtımsal

ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur. İnsan doğasının derinliklerini ilk örnek, başlangıç anlamına gelen arketip kavramıyla açıklayan Jung (2009: 18-41) anne arketipine yönelik "analık ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde bir anne ilk imgesi vardır" diyerek bu arketipin tezahürlerini açıklamıştır. Kadın için anne, cinsiyetinin belirlediği bilinçli yaşamın misaliyken, erkek için anne, örtük bilinçdışının imgeleriyle dolu, henüz tanımadığı bir yabancıdır. Sırf bu nedenle bile, erkeğin anne kompleksi kadınınkinden tamamen farklıdır. Erkek için anne en başından beri son derece simgesel bir karaktere sahiptir, erkeğin anneyi idealize etme eğilimi de bundan kaynaklanıyor olsa gerek. Birini idealize etmek, kötülükten korunma isteğidir aslında. Korkulan şey bilinçdışı ve onun büyülü etkisidir.

Freud ve Jung'ın görüşlerinin yanında anne, baba ve çocuk üçgeninin yarattığı arzulara değinen Deleuze ve Guattari (akt. Kılıç 2013: 100-101) bilinçdışında konuşan ötekinin kendi arzularını bilince dayatarak, birey üzerinde suçluluk ve utanç ile bir erk oluşturup onun tüm yaşamsal süreçlerine hükmettiğini iddia eder. Örneğin bireylere dayatılan evlilik baskısı, bireysel bir arzunun çok uzağında gruplaşmış arzudur. Bu anlamda Oedipus, hükmetmenin ve sömürmenin bir aracıdır. Oedipus baba tarafından belirlenen sosyal tarihsel yatırımın başlangıcını oluşturur. Uygarlığın temel çabası insanları birimler halinde bir arada tutmaksa, aile bireyi serbest bırakmayacaktır. Zira ailede bağların sıkı olması toplumun diğer birimlerinden ayrılma eğilimini de güçlü kılacaktır ve daha geniş bir çevreye girmelerini zorlaştıracaktır. Bu konuda Özmen (2017), kuşaklar ve cinsiyetler arasındaki ayrımın ailede öğrenildiğini, bu şekilde bir kültürün ve toplumun içine, cinsiyet kimliğine sahip bir üye olarak yerleşildiğini belirtir.

Freud'a göre (2011: 89) uygarlık aileden insanlığa uzanan zorunlu gelişim sürecidir ve insanın uygarlık karşısındaki savunmaları, Oedipus karmaşası ve bu karmaşaya karşı geliştirdiği savunmalarla benzer özelliklere sahiptir. İnsan topluluğu aile biçiminde olduğu sürece, çatışma kendini Oedipus karmaşası olarak dışa vurmak, vicdanı devreye sokmak, ilk suçluluk duygusunu yaratmak durumundadır. Babayla başlayan çatışma ve suçluluk duygusu toplumla daha doğrusu kitleyle ilişki içinde tamamlanacaktır. Çünkü insanın doğuştan gelen iki önemli eğilimi olan cinsellik ve saldırganlık, toplum içinde yaşamayı zorlaştırır ve bilinçaltına itilerek bastırılır.

Psikanaliz kuramının temel dayanaklarından birinin bilinçaltı olduğunu belirten Bakır (2008: 19), bilinçaltına ilişkin açıklamalarda dürtülerin önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Lacan içgüdülerin doğuştan geldiğini söylerken, dürtülerin çocuğa aile tarafından kazandırıldığını ve bu suretle içgüdülerde dürtüye yönelik bir dönüşüm olduğunu vurgular. Özmen'e göre (2017) bütün öznelerin libidinal ekonomileri çocukluktan kaynaklanan bir kalıp uyarınca, o kalıba göre yapılanmıştır. Bu kalıp bir aile düzeni içinde, aile denen örgütlenme tarafından oluşturulmaktadır. Lacan'ın görüşlerine dayanan Bakır (2008: 23) bilinçaltına bastırılanlar dürtülerin, arzuların kendileri değil birer temsilcisidir diyerek bilinçaltının simgelerde oluşan bir yapı haline geldiğini belirtir. Ayrıca bilinçaltı toplumsal, kültürel yaşamın bir sonucudur ancak çocuk doğar doğmaz bu yapının içine giremez, çünkü öncelikle toplumun dilini (simgesel düzeni) öğrenmek durumundadır. Simgesel düzene geçiş birden bire olmaz, bunu ancak 'özdeşleşmeler' kendi beni için 'imago'lar bulmak vasıtasıyla gerçekleştirir.

İnsanın ilk kimliğinin aile içinde, "Fallus" simgesi karşısındaki konumu ile belirlenen cinsel kimliği olduğunu belirten Tuna (1996: 63-94), psikanalizin cinselliğe verdiği önemi de bununla ilişkilendirir. Lacan'ın narsistik dönemi olarak kabul edilen ayna evresinde çocuk başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolayımlanarak bütünselleştirir. Böylece ortaya "Ben" denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oedipus, yani ailenin söylemi sayesinde dilbilimsel bir gösteren ile temsil edildiğinde "Ben" kurulmuş olur. "Ötekinin (mOther) sağladığı ayna, yalnızca içsel gerilim artışı ve ihtiyaçlarımızın aynalayıcı yorumları ve yatıştırılma biçimlerini değil aynı zamanda ötekinin söylemini de yansıtır. Ego içerikleri öteki'den, öteki'nin konuşmasından gelir. Yani insan kimliğimiz sözel mahiyettedir." (Özmen, 2017). Öteki'nin söyleminin sözcükleriyle özdeşleşerek kimliğimizi kurarız. Lacancı ifadelerle "dil bilinçaltının koşuludur", bilinçdışı öteki'nin (mOther) söylemidir, arzu öteki'nin arzusudur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMA, BİLİMKURGU VE İDEOLOJİ

İnsanları etkileme açısından en etkili iletişim araçlarından biri olan sinema, toplumsal yapıyı şekillendirmenin bir yolu olarak önemli bir işleve sahiptir. Toplumsal yapı ve koşullar dikkate alınarak üretilen sinema filmleri, egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde ve yerleştirilmesinde de kullanılan önemli bir araçtır. Ekonomik kriz dönemlerinde komedi türünde, küresel ideolojiye hizmet eden çekirdek ailenin dağılmasıyla birlikte aile temalı filmlerde artış görülmesi sinema ve ideolojinin birbirini nasıl beslediğini gözlemlememiz açısından önem taşımaktadır. Sinema, erkin elinde tuttuğu önemli ideolojik aygıtlardandır. Bu yolla egemen ideoloji, kendi düşüncelerinin kamusal alanda yer tutmasını ve korunmasını sağlayabilmektedir.

Etkili bir iletişim aracı olan sinema, izleyici için kültür ve eğlence gibi işlevlere sahip olduğu kadar sosyo-politik ve ekonomik yapıdan ayrı düşünülemeyecek ideolojik bir aygıt olma özelliği de taşımaktadır. Araştırmanın bu bölümünde öncelikle ideoloji kavramının gelişimi ve Hollywood sinemasının egemen ideolojisi ele alınmıştır. Bilim kurgu türünün tarihsel gelişimi ve özellikleri ele alındıktan sonra Hollywood sinemasında ve bilim kurgu sinemasında aile, örnek filmler ile daha önce yapılan çalışmalar dikkate alınarak tartışılmıştır.

2.1. İdeolojiye Kuramsal Yaklaşımlar

İdeoloji kavramı ile ilgili söylenebilecek belki de tek net şey, henüz tüm yönleriyle üzerinde birlik olunmuş bir tanımının olmamasıdır. Günümüzde dahi kavramın içeriğine ilişkin tartışmaların devam ettiği ideoloji kavramı, kavramın ilk ortaya atıldığı Fransız Devrimi sonrası Fransız materyalistlerin kendi idealarını tanımlamak için kullanılmaya başladığından beri farklı sorunlara çözüm üretme çabasında olmuştur.

Farklı sorunlara farklı çözümler getirme çabası olmasıyla ilk kullanılmaya başladığı dönemden beri birbirine yakın ya da karşıt farklı anlamlar yüklenen ideolojinin bu anlam çeşitliliğini gösterebilmek amacıyla Eagleton, *İdeoloji* başlıklı çalışmasında on altı ayrı ideoloji tanımına yer vermiştir (Eagleton, 2015: 18):

(a) Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,

(b) Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait fikirler kümesi,

(c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler,
(d) Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim,
(e) Özneye belirli bir konum sunan şey,
(f) Toplumsal çıkarlar tarafından güdülen düşünme biçimleri,
(g) Özdeşlik düşüncesi,
(h) Toplumsal olarak zorunlu yanılsama,
(i) Söylem ve iktidarın toplum durumu,
(j) İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,
(k) Eylem amaçlı inançlar kümesi,
(l) Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması,
(m) Anlamsal kapanım
(n) İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşadıkları kaçınılmaz ortam,
(o) Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

Kendilerini *ideologlar* olarak tanımlayan Fransız devrimi aydınlanmacılarının öncülerinden olan ve ideoloji terimini ilk kullanan kişi olarak kabul edilen Antoine Louis Claude Destutt de Tracy, ideolojinin pozitif bir bilim olarak görülmesi gerektiğine inanır. Özbek (2000: 31) Tracy'nin, insanın tinsel yeteneklerinin araştırılmasında bir bilim ve düşüncelerin kökeni olan ideolojinin görev alması gerektiğini, bilimsel ilerlemenin ancak yanlış düşüncelerden kurtulmakla mümkün olabileceğini, bu etkinlik sürecinde de ideolojinin metafiziksel alandan ve dinden mutlak uzak tutulmasının gerekliliğini savunduğunu belirtir. Bu düşünce etrafında dini ideolojilerin bilimden uzaklaştırıldığı, dünyayı anlamlandırmada dinin yetersiz kaldığı fikri, değişen siyasal dinamiklerle çok uzun süre iktidarda kalamamıştır. Atılgan (2001: 14-15) Napolyon'un iktidar süresinin ilk döneminde destek alan bu ideologların, sonraki dönemlerde ülkede başlayan siyasi olumsuzlukların sebebi olarak görüldüklerini ve bunun ideoloji kavramının bir olumsuzluğun karşılığı olarak algılanması ile sonuçlandığını ifade etmektedir. Napolyon daha sonra, iktidarında büyük katkısı olan bu ideologlar ile arasına mesafe koyarak kiliseye dönmüş ve kilisenin eğitim alanındaki otoritesine tekrardan hak vermiştir.

Bu değişmelerle birlikte liberal ve cumhuriyetçi ideolojilerin yoğun eleştirisi ile karşılaşan Napolyon ideoloji kavramına aşağılayıcı bir anlam yüklemiştir. Napolyon

dini ve metafiziği reddeden ideologları gerçek hayattan uzak, politikayı bilmeyen ve metafizikle uğraşan kişiler olarak suçlamış hatta alay etmiştir. Destutt de Tracy tarafından "doğru düşünmenin bilimi" olarak tanımlanan ideoloji, Napolyon Bonaparte tarafından "birtakım adamların tuhaf fikirleri" olarak sunulmuş, o zamana kadar olumlu bir anlam içeren ideoloji kavramı, Napolyon ile birlikte ilk defa olumsuz bir anlama karşılık olmuştur (Atılgan, 2001: 14; Yılmaz, 2008: 63). Napolyon'la başlayan ideolojinin olumsuz tasviri zaman içinde devam etmiş, ideoloji fikirler bilimi olmaktan çıkarak analitik eleştirel yönünü kaybetmeye başlamıştır. Eagleton (2015: 100) ilk çıkış noktasında fikirlere ait bilimsel perspektif sunan ideoloji kavramının sonrasında bilimsel araştırma nesnesini ideolojiye dönüştürerek, ideolojinin düşünce sistemlerinin kendileri haline geldiğini belirtmektedir. İdeolog ise düşünceleri denetleyen, onları tahlil eden kişi olmaktan çıkıp düşünceleri ifade eden ya da belirten kişiye dönüşmüştür.

Napolyon'dan sonra ideoloji kavramına olumsuz yönde bakış sunan bir diğer önemli kişi kavramın kuramsal anlamda ilk çalışmalarının başlangıcı olan Karl Marx olmuştur. Napolyon'dan farklı olarak Marx, ideolojiyi "gerçeği ters yüz etme" ve "yanlış bilinç" işlevleriyle değerlendirmiştir. Tarihsel süreci insanın kendine yabancılaşması olarak ele alan Marx ve Engels (2013: 31-71), bireyler gerçeği kafalarında baş aşağı çevirmişlerse, bunun onların sınırlı maddi faaliyet tarzlarının ve buradan doğan sınırlı toplumsal ilişkilerinin bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Egemen sınıf ideolojiyi, tahakküm altındaki sınıfları yanıltmak ve onları gerçeklerden uzaklaştırıp kendilerine bağlı kılmak için kullanmaktadır. Feuerbach, Bauer ve Stirner gibi genç Hegelcileri eleştirip, onların görüşlerini Alman İdeolojisi olarak niteledikleri *Alman İdeolojisi* (1846) adlı eserinde Marx ve Engels, ideoloji kavramını bu yönüyle negatif anlamda ele almıştır. Marx'a göre insanların bilinç biçimi, insanların maddi yaşam koşulları tarafından belirlenir. Düşünme, kavrama ve daha genel olarak fikirlerin üretimi, kendi yaşamı için gerek duyduğu materyalleri üreten insanların, günlük faaliyetleri tarafından belirlenir. Ancak bir "yanlış bilinç" olarak ideolojinin ortaya çıkışı ve gerçek insanları içinde bulundukları gerçek koşullarda bilinç ve fikirlerin üreticisi olarak almak yerine, bu fikirlerin ürünleri olarak kabul etme olgusu, belli başlı sosyo-tarihsel süreçlerin ve şartların sonucudur.

Marx (1979: 25-26), maddi hayatın üretim tarzının, toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat tarzını koşullandırdığını, insanların varlığını belirleyen şeyin bilinçleri değil, tam tersine onların bilincini belirleyen şeyin toplumsal varlıkları olduğunu

belirtmektedir. Fikirler ve ideoloji ekonomik koşullarla üretimdeki sınıf ilişkilerine bağlıdır ve onlar tarafından üretilmektedir. Bu bağlamda ideoloji (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 187-189); (i) egemen sınıfın çıkarlarını ifade eden fikirler sistemidir, (ii) sınıf ilişkilerini aldatıcı bir biçimde temsil eder. Bu noktada Marx'ın zihinsel üretim sürecinde ortaya çıkan yanılsamaya "gerçeğin tersine çevrilmesi" söylemlerine baktığımızda; Marx fikirlerin, zihinsel üretimin, zihinsel ve maddi iş bölümünün gelişmesiyle birlikte özerkliğe sahip olduğu görünümünü verdiğini belirtmiştir. Zihinsel üretim iş bölümüyle maddi üretimden ayrılmış, bu ayrılma sonucu zihinsel üretimi yapanların (örneğin bugün televizyoncuların, bilim adamlarının, yazarların, araştırmacıların) gerçekte toplum üzerinde, toplum ötesinde, maddi koşullardan bağımsız bir şekilde, özerkliğe sahip olduklarını sanmalarına sebep olmuştur. Marx'ın çizgisine yakın olan Lenin ideolojiyi sınıfların hizmetinde bir çıkar aracı olarak tanımlamaktadır. Lenin'in farkı proleter bir ideolojiden bahsetmesidir. Yılmaz (2008: 63), Lenin'in ideoloji kavramını, "bir sınıfın dünya görüşü" olarak özetlemektedir. Lenin'in ideolojiye getirdiği yeni boyut Marksist düşünce ışığında önemli yer tutmakla birlikte sanat eserlerinin ideolojik çözümlemesi yönüyle çok dikkate değer değildir.

Gramsci ise ideoloji kavramını "toplumun farklı kesimlerini bir arada tutan sıva" görevi gördüğüne dikkat çekerek, toplumun çeşitli katmanlarının aynı ideolojiyi paylaştıkları sürece birlikte iş yapabileceklerini ve ortak kimlik etrafında toplanabileceklerini belirtmektedir. Gramsci, Maksist yaklaşımda yer alan bazı kavramları yeniden tanımlamayarak, yeni anlamlar yüklemiştir. Yeni anlamlar yüklediği kavramlardan biri de hegemonya kavramıdır. "Gramsci hegemonya kavramını Batıdaki burjuva iktidarının yapısının ayrıntılı tahlili için kullanmıştır" (Bulut, 2011: 195). İdeolojik hegemonya yaklaşımını Gramsci, Hall, Lull ve Eliort'un düşüncelerinden derleyerek aktaran Aytaç'a göre (2004: 119), kitle iletişim araçları yönetici seçkinlerin zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını devam ettirmekte kullandıkları araçlardır. Bu araçlar gerekli öğeleri bireylerin bilincine, başka türlü orada asla yer alamayacak şekilde öylesine yerleştirirler ki bilinç, onları asla reddetmez. Çünkü bu öğeler söz konusu toplumsal kültürde olabildiğince derin bir paylaşım alanına sahiptir. Medya endüstrisinin sahipleri ve yöneticileri kendilerine yakın fikirleri, diğer toplumsal kesimlerden daha kolay üretir/yeniden üretirler. Onlar toplumsallaştırma araçlarını ellerinde bulundurdukları için kendi düşünceleri kamusal alanda devamlılığa

ve yerleşikliğe sahiptir. Bir başka deyişle, bu araçlar egemen sınıfların 'olay, kişi, değer, eğilim ve kanaatler' üzerindeki yönlendiriciliğini pekiştirmeye hizmet eder.

İdeolojiyi, "maddi bir pratik" olarak kavramsallaştıran Althusser de Gramsci gibi Marx'ın izinden giderek ideoloji konusunu Marksist teorinin bir nesnesi haline getiren ve Gramsci'nin "hegemonya" kavramıyla benzerlik gösteren "devletin ideolojik aygıtları" (DİA) kavramını kullanarak bu eserinde ideoloji kavramına ilişkin görüşlerini sunmuştur. Üretim ve yeniden üretim üzerinde duran Althusser'a göre (2015: 115-118) ideoloji, emek-gücünün yeniden üretiminde toplumdaki bireylerin benliklerine yeniden kazınarak egemen güce/otoriteye bağlılığını perçinler. Bu da ideolojilerin varlığını, kendilerini yeniden üretebilmelerine bağlı kılmaktadır. Bu sebeple iktidar ideolojiyi maddi yaşama taşıyan kurumlara gereksinim duyar. Çünkü ideoloji bu kurumlarda ve bu kurumların pratiklerinde vardır. Althusser'e göre başlıca (DİA) dini, öğretimsel, aile, hukuki, siyasal, sendikal, kitle iletişim, kültürel kurumlardan meydana gelmektedir ve bu kurumlar sadece devletin ideolojisi doğrultusunda çalışmaktadır. DİA'lar üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesi görevini yerine getirdiği kadar ideolojik sosyal ilişkiler de yine bu sistem içinde ifade edilmektedir. Çoban (2006: 91), hakim sınıfların ideolojisiyle birleştirilmiş kurumlar sistemi olarak bu kurumların, bireylerin hakim üretim ilişkilerini kabul etmelerini şart koştuğunu belirtir. "Bireyler kendilerine sunulan ideolojiyi kabul etmeli ve her toplumsal pratik içerisinde egemen ideolojinin taşıyıcısı özneler olarak yeniden üretilmelidirler."

Bu ideoloji yaklaşımlarına açıklık getirdikten sonra Althusser'in ideoloji yaklaşımının çalışmanın temel konusuna karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Bu hakim görüş hegemonyası erkin kontrolü altında olan kurumlarca yeniden üretim yoluyla bireyleri yönlendirmekte, Gramsci'nin ifade ettiği ideoloji kavramındaki "sıva" ile de ortak kimlik etrafında toplayabilmektedir. Erkin elindeki aygıtların bir kısmı baskıya ağırlık verirken, bir kısım aygıtlar ise ideolojiye öncelik vererek işlerlik kazanmaktadır. İdeolojik aygıtlar, özne olarak çağrılan bireylerin baskı olmaksızın egemen ideolojiyi benimsemelerini sağlar. Bu çağrı, ideolojiyi fark etmeyeceğimiz basit ve doğal şeyler üzerinden gerçekleştirilir. Nitekim Althusser bu alanlardan en önemlisinin, toplumsal ve ekonomik yapının şekillenmesinde büyük önem taşıyan işleviyle aile olduğunu ifade etmektedir. Althusser'e göre (2015: 50-57), çağdaş kapitalist toplumsal oluşumlarda diğerleriyle kıyaslanmayacak kadar önemli bir rol oynayan aile, diğer DİA'lardan farklı olarak başka işlevleri de yerine getirmektedir.

Aile hem emek gücünün yeniden üretimine katılmakta hem de üretim birimi ve tüketim birimi olarak görev yapar. DİA'larla egemen ideoloji hem çobanlarını hem de sürüyü yola getirmektedir. Erkin elindeki önemli bir diğer DİA ise kitle iletişim araçlarından insanları etkileme gücü yüksek olan sinemadır. Sinema üretildiği dönemin kültürel ve toplumsal yapısını yansıtarak tarihe ışık tuttuğu gibi ideolojik yapıyı yeniden tasarlama yetisine de sahiptir. Egemen ideoloji, toplumu şekillendirmek için kendi kültürel kodlarını ve ideolojisini yeniden tasarlamak amacıyla sinemanın bu özelliklerinden faydalanmaktadır. Bu işlevleriyle aile ve sinema, ideolojisini doğal olay ve olgular üzerinden üreten egemen erk için elverişli iki aygıt haline gelmektedir.

2.2. Sinema ve İdeoloji

Tanım olarak bir sanat dalını ifade eden ve bir anlatı biçimi olan sinemanın, geçmişten günümüze verdiği ürünlere bakıldığında pek de masum olmadığı görülmektedir. İster dini, ister siyasi veya kültürel bir dile sahip olsun her sinema filmi bir şeyler anlatma ve bu anlatıyı fantastik olsa dahi inandırıcı kılma amacı taşımaktadır. Her filmin bir fikri vardır ve bu fikir filmin ideolojisidir.

"Metz'e göre (1974'ten akt. Varol, 2016: 10-11) ideoloji olarak tanımlanan şey, tümüyle içeriğin biçimiyle ilgilidir. Metz, filmin içeriğiyle biçiminin karşı karşıya getirilmesinin karşısında durmaktadır. Bu yönüyle Metz ideolojinin çerçeveleme, kurgu, aydınlatma gibi kodların sinemada anlamı var etmedeki fonksiyonuna işaret etmektedir. Seyircinin de filmin yaratıcısı gibi genel ideolojinin içerisinde yer aldığı için filmin sunduğu ideolojiye sahip olduğunu ileri sürmektedir. Metz, filmin yapımında ekonomik, siyasi sansürler gibi ideolojik sansürün de bulunduğunu söyler ki bu ideolojik sansür de film yaratıcılarının bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür; kendi ideolojilerin kendi yapıtları üzerine uyguladığı kısıtlamaları içeren, bir tür oto sansürdür (Varol, 2016: 10-11).

Bu düşünce ışığında bilim, sanat, felsefe ve hukukun ideolojik biçimleştirmelerden doğduğunu ve ideoloji olarak işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Barnwell (2011: 195), tüm insan aktiviteleri gibi bilimsel, felsefi ve hukuksal pratiklerin de her zaman ideoloji ağıyla kuşatıldığını belirtmektedir. İdeoloji, kapitalizm ya da sosyalizm gibi davranışları etkileyen bir dizi inanışı tanımlar. Film benzeri kültürel ürünlerde aktarılanlar toplumsal değer ve inanışların ifadesidir. İdeoloji açıkça tanımlanmış değerlerden değil, bir dizi mücadele halindeki ve sürekli

evrimleşen, sınırları yeniden tanımlanan kavramdan doğar. Bould (2015: 163-166) kayıp medeniyetlerin sinema filmlerinde çokça ele alındığını ve esas kurgunun temel bir sahiplik meselesini aynı anda hem daha önce gidilmemiş toprakların keşfiyle, hem de seyahatin kayıp bir mirası bulma yolculuğu olarak temsil edilmesiyle anlatıldığını belirtir. Bu uzak yerde seyyahlar kendi tarihlerinden bir parça bulurlar, ama bölgenin yerlileri bu bağlantıyı çoktan unutmuştur. Bould, bu filmlerin emperyalizmin dünyayı anlamak, sınıflamak ve medenileştirmek olarak tanımlanabilecek "bilimsel" misyonla ideolojik ilintisini de yeniden ürettiğine dikkat çekmektedir. Temel kaynağı ütopya olsa da gezi ve uzak diyarlara yolculuk bilim kurgu sinemasının beslendiği önemli bir damardır. Uzak diyarlara yolculuk bilinmezlik ve mistik ögeler taşıdığı kadar sömürgeciliği besleyen motivasyonlar da barındırmaktadır. Edward Said'e göre (2016: 12-39) bu anlatılarda dünyadaki başka yerlerin hayatı, tarihi veya kültürü, Batı olmadan temsil değeri taşıyan bağımsızlıkları veya bütünlükleri yokmuş gibidir.

Karakoç ve Mert'in (2013: 283) ifade ettiği gibi ideolojinin bulunmadığı bir film düşünülemez, izleyicinin filmde sunulan ideolojiyi açıkça görememesi, popüler filmlerin belki de incelenmesi gereken en önemli özelliğidir. Genelde sinema, özelde popüler film bir yanıyla yanlış bilinci üretir, bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır, bir yanıyla toplumu bir arada tutan değerleri oluşturur ve toplumsal bir sıva işlevi görür, bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar (Yılmaz, 2008: 63). Burjuva sinemasını ve klasik sinemayı ele alan Dayan'a göre (akt. Fischer, 2008: 27), klasik sinema "kendini üreticisiz bir ürün, kökensiz bir söylev olarak sunar." Filmin içine kapatılan hayal gücü nedeniyle seyirci, varlığından haberdar olamadan ideolojik bir etkiyi içselleştirir. Burjuva sineması gerçekten kimin "konuştuğunu" (yönetmen, oyuncu, kamera, senaryo yazarı, vs.) ortaya çıkarmak yerine, şeyleri "kendileri için konuşuyormuş" gibi gösterir. Bu nedenle, böyle bir biçim ideolojinin vantriloğu olarak kabul görür.

Filmler, sosyal gerçekliğin farklı argümanlarla inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır (Karakoç ve Mert, 2013: 284). Temsiller sisteminin bir parçası olan sinema ideolojik yönünü çeşitli anlatı biçimleriyle gerçekleştirmektedir. Gerçek dünyayı kurmaca hikayelerle taklit eden sinema, oluşturduğu gerçeklikle özdeşleşme kurmamızı sağlayarak temsil boyutunda dünyayı yeniden yaratmaktadır.

Fargier (1970: 49-51), sinemanın özdeksel niteliği gereği yeniden üreterek ve kendine özgü bir ideoloji üreterek iki yönlü ideolojik etkinlik yarattığını belirtmektedir. Var olan ideolojileri yansıtır ve bilerek veya bilmeyerek bunların yaygınlaşmasını sağlayarak yeniden üretir. İkinci olarak gerçeğe benzer görünümlerin bütünü olan ideoloji sinema ile güçlendirilmekte ve onu gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır. Sinemanın bu niteliği yeniden üretim için vazgeçilmez bir özelliktir. Zira gerçeğe ait olan izlenim ortadan kalktığında yansıtılan ideoloji de desteksiz kalıp çökecektir.

Hollywood Sineması'nın egemen ideoloji bağları arasındaki ilişki anlatılmadan önce sinemanın ideolojik uyaranları izleyicinin bilinçaltına geçirmedeki başarısını teknik olarak irdelemek faydalı olacaktır. Bu amaçla pek çok sanat alanında yer bulmakla birlikte özellikle tiyatro ve sinema gibi gösterimlerin dramatik yapılarının kurulmasında temel teşkil eden; mimesis, katharsis ve özdeşleşme kavramlarına kısaca yer verilmelidir.

2.2.1. Mimesis, Katharsis ve Özdeşleşme

Sinema kendine özgü dili ve yöntemleriyle güçlü bir anlatı biçimidir. Kimi düşünür ve eleştirmenlerin taklit, kimilerinin ise yeniden yaratma olarak yorumladığı anlatı unsurları sinemada hayal gerçek yanılsaması oluşturarak izleyiciye olayı yaşatır.

Süzen (2012: 22) sinemadaki etkileme gücünün, bir perde üzerine yansıyan görüntü teknolojiyle birebir olarak hayal edilebilse de, sinema anlatılarının kökenindeki estetik kalıpların teknoloji öncesi dönemlere, Aristoteles'e hatta Platon'a kadar uzandığını belirtmektedir. Ritmik sanatlarda yansıtma kavramını ele alan Tunalı (2010: 176), Grek felsefesinden örnekler vermektedir. "Sokrates, resimde ve heykel sanatında sanatçının, insanı fiziksel yanıyla beraber ruhsal ve ahlaksal olarak da yansıttığını (mimesis) söylemektedir. Platon için mimesis doğa güzelliklerinin bir taklidi, yansımasıdır ve asıl gerçeklik değildir." Gerçeği taklit eden sanatçı, oluşturduğu gerçeğin kopyası nesneler, görüntüler yani duygusal dünya ile insanı gerçeklerden uzaklaştırır.

Antik Yunanın dramatik eserlerini estetik açıdan sınıflandırarak çözümlemeye çalışan Aristoteles, özellikle mimesis kavramı üzerinde durmuştur. Antik tragedya'nın varoluşundan itibaren yaşamı yansıtmak şeklinde ifade edilen bu kavramı bir sanat biçimi olarak tanımlamaktadır. Kavramın bu yönünün dramatik sanatlar için temel bir estetik problemine işaret eden Çalışlar (1992: 119), taklit anlamına gelen mimesisi,

gerçekliğin kopyası, hatta gerçek yaşamın yaratıcı ve öykünmeci bir biçimde kopyası olarak düşünebilmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Sanatın eylem halindeki insanın bir taklidi olduğunu söyleyen Aristotales, mimesis kavramını sanatın merkezine yerleştirerek bir bakıma ona yeniden yaratıcı ve yorumlayıcı gibi aşkın bir özellik vermektedir. Tunalı ise (2010: 177) bilincin nesneler dünyasını yansıtma etkinliğiyle kavradığını ve kurmaca sanat türleri olan sinema ve tiyatroda inşa edilen olası dünyaların, toplumun gerçeklik olarak içinde yaşadığı dünyaların taklidi olduğunu belirtmektedir. İnsan için en temel etkinliklerden olan yansıtma, gündelik yaşamın pek çok alanında gerçekleşmesi ve bilgiyi ortaya çıkarması bakımından bu sanat türlerinde çok önemlidir. Ritmik sanatlarda sahne, dramatik evrenin olası yaşamını yansıma (mimesis) ile gösterme gücünü tek başına kendi elinde bulundurmaktadır. Tunalı (2010), bu durumun izleyiciyi taklide dayalı olarak yaratılmış bu dünyanın ruhsal ve ideolojik yapısını kabullenmek ya da reddetmek arasında bıraktığını belirtir.

Mimesis önemlidir, çünkü seyircinin izlediğinden hoşlanabilmesi için, izlediği ile arasında bir bağ kurabilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda izleyici taklit edilen şeyin neyin taklidi olduğunu bilmelidir. Aristoteles bu durumu; öğrenmenin, bilmenin verdiği derin hoşlanma olarak ifade eder. Tunalı (2010: 176-177), "insan bir resme baktığında, o resimde betimlenenin, gerçek hayattaki karşılığını, şu ya da bu kişinin resmi olduğunu öğrenir ve bu sebeple resme hoşlanarak bakar. Ancak "resimde gösterilen nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman mimetik olarak yaratılmış bu eserin, böyle bir taklit yapıt olarak bakanda bir hoşlanma uyandırmaz." diyen Aristotales'in mimesis hakkındaki farklı görüşlerinin sonraki çağlarda karşılık bularak canlılık kazandığını belirtmektedir. Süzen'e göre (2012: 23) buradaki en önemli unsur, izleyenlerin, bir gerçeklik izlenimi yaratılarak bu atmosfere dahil edilmeleridir. Mimesis işte böyle bir atmosferin yaratılmasını zorunlu kılarak bir illüzyon/gerçeklik yanılsaması yaratır. Bu yolla da sinema seyircisi, seyirci olduğunu bir an için unutup oyunu gerçekmiş gibi izler yani sahnedeki olayı yaşar.

Sinemada ideolojik uyaranları bilinçaltına yerleştirmede kullanılan yöntemleri incelediğimiz zaman Katharsis bir diğer kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Katharsis kavramının, Platon'da idealların bilgisine ulaşmak için, bilgi amaçlı bir yöntem olarak kullanıldığını belirten Can (2012: 63), Aristoteles'te ise sanatın, dolayısıyla da yaratmanın bir koşulu olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Yine bilgi amaçlı, ama duyguların harekete geçirilmesiyle başlayıp etik doğruluğa ulaştıran bir

sanatsal yaratma yöntemidir. Katharsis, tragedyanın ve onun sunduğu 'trajik olan'ın bize verdiği haz ve acıma duygularından hareketle başlar, zihinsel bir üst aşamada son bulur. Arınan, tragedya aracılığıyla kişiliğini yeniden gözden geçiren insan (seyirci), artık önceki kişiliğinde değil, yeni bir değer yaratmış olmanın zihinsel üstünlüğündedir.

"Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" diyen Aristotales'in katharsis kavramını vurguladığını belirten Çalışlar da (1992: 100) katharsis kavramının, özdeşleşme ile birlikte mimesisin en önemli unsurlarından kabul edilebileceğini ifade etmektedir. Katharsisi büyük bir coşkusal gerilimden sonra boşalma (rahatlama), estetik bir coşku olarak ifadelendiren Aristo, tragedyayı katharsis ile birlikte değerlendirerek onu psikolojik olarak temellendirmiş ve trajik olanın yeniden yaratılmasından duyulan hazla da ilişkilendirmiştir.

Özdeşleşme ise izleyicinin dramatik süreçle özdeşleşim kurması olarak ifade edilebilir. Bu, temsil edilen, canlandırılan yaşam kesitinin içine girerek acıma ve korku duygularının uyanmasına (katharsis) neden olan duygu durumudur (Çalışlar, 1992: 138). Özdeşleşme duygusal bir süreç olduğu kadar düşünsel bir süreçtir. Toplumsal, kişisel deneyimlerin ve kültürel aktarımların da bu süreç içinde yerleri önemsenmelidir. Özdeşleşme kavramını "izleyicinin filmdeki bir karakter ya da durum ile kendisi arasındaki bazı "benzerlikler"in farkına varmasıdır" şeklinde açıklayan Kırel (2010: 179), anlama ya da anlamlandırma'dan daha çok özdeşleşmenin seyircinin izlediği filmdeki tüm anlatısal düzenlemelerin sonucunda ortaya çıkan bileşenler arasında duygusal, düşünsel ve sosyal anlamda kendi boşluklarının doldurulmasına yarayacak olanlarının seçilip kullanıldığı faydacı bir üstlenme süreci olarak düşünülebileceğini belirtmektedir. Özdeşleşme, bizim metinle aktif katılım içinde oluşumuzu ifade etmektedir. Seyircinin film boyunca özdeşleştiği kurgular arasında toplumsal cinsiyet, kimlik, iktidar gibi kavramların temsillerinin olduğu görünmektedir.

Mimesis, özdeşleşme ve katharsis kavramları sinema tekniği içinde değerlendirildiğinde, sinemanın izleyiciyi etkisi altına alan illüzyonist tarafı en saf haliyle karşımıza çıkmaktadır. İzleyicinin, perdenin açılışından kapanışa kadar gerçeğin dışında başka bir dünyanın içine girdiğini söyleyen Gençalp (2011: 62-63) gerçeğin bir yansıması olarak kurulan bu sinemasal evrenin ilk andan itibaren nesneleri ve olguları, psikolojik ve ideolojik yapısıyla izleyicide katıksız bir gerçeklik hissi uyandırdığını belirtmektedir. Bununla birlikte izleyenin zihninde gerçek gibi işlemeye başlayan perdedeki her kare yansımanın, ikinci aşamada yaratılan sanal dünya içinde kendisiyle

özdeşleşebileceği pek çok farklı karakterle kuşatıldığına dikkat çekmektedir. Özdeşleşme sonrası izleyici yaratılan dünyanın gerçekliğine inanarak gözlemci değil o dünyanın bir parçası olmaktadır. İdeolojik yeniden üretim sürecinin işlemeye başladığı bu aşamadan sonra izleyici kendisine sunulan mesajları kolaylıkla kabul ederek yönlendirilebilmektedir.

2.2.2. Çerçeveleme ve Temsil

Gerçekliğin kuruluşunda büyük bir öneme sahip olan çerçeveleme kişinin olaylarla deneyimini düzenlemekle birlikte, gündelik hayattaki sınırlı tanımlamaların kavranmasına ve adlandırılmasına olanak tanımaktadır. İdeolojik bir işlevi olan çerçeveleme, sinemada anlatının sınırlarını belirlerken nesnelerin ve objelerin nerede, ne kadar ve nasıl görüneceğinin belirlenmesi sürecini ifade etmektedir.

Çanğa (2016: 27) teknik bir anlam içermekle birlikte, çerçeveleme sürecini inceleyen pek çok çalışmada çerçevelerin, anlamın toplumsal inşasındaki rolüne vurgu yaptığını belirtmektedir. Toplumsal Yapısalcı Paradigma, kitle iletişimini kamusal alanı etkilemede güçlü bir araç olarak görmektedir. Özellikle siyasal iletişim alanı içinde kullanılan çerçeveleme, bu sosyal inşacılık temelinde tanımlanmış ve işlevselleştirilmiştir. Eisenstein (1985: 98), Goethe'ye atıfta bulunarak şu sözüne yer vermiştir: "Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz." Goethe'nin belirttiği gibi bir görüntünün yalnız verilmemesi çerçeveleme ile konuların istendik yönde izleyicinin dikkatini çekmek üzere bazı yönlerin seçilerek belli çağrışımlarla birlikte sunulması sağlanır. Tıpkı bir resmi duvardaki diğer nesnelerden ayıran resim çerçevesi gibi sinemada da ele alınan konulara ilişkin durum tanımlarının yapıldığı ve bu sayede o meselenin nasıl anlaşılacağının ve tartışılacağının da söylendiği ifade edilir (İrvan, 2001: 93; Yüksel, 2001: 107-112; Mutlu, 1994: 35, akt: Yüksel, 2007: 580-581).

Medyada özellikle haberlerde sıkça kullanılan çerçeveleme, sinemada da aynı ideolojik amaçla kullanılmaktadır. Sinemada mesaj belirli bir bakış açısı ve bu yönde belirlenen içerik üzerinden çerçevelenerek sunulmaktadır. Bu noktadan sonra izleyicinin sunulanları zihinsel süreçte nasıl birleştirip algılayacağı ve tüm bunları nasıl değerlendireceği bu çerçevelerle belirlenmektedir. Olay örgüsü içinde belirli konuların öne çıkarılarak çerçevelenmesi, izleyicide bir dikkat yaratarak istenen algının oluşmasını sağlamaktadır.

Özetle sinema da çerçeveleme, sembolleri kullananların sürekli olarak ister görsel olsun ister sözlü olsun söylemi düzenledikleri anlama, yorumlama, sunum, seçme, vurgulama ve dışlama sabit kalıplarıdır. Bu şekilde film karesi içinde sunulan çerçeveler izleyicilerin nasıl düşünmeleri gerektiğini de görüntü ile beraber vermektedir (Özarslan, 2007: 9).

Sinemada önemli ve sıklıkla karşılaşılan bir diğer kavram ise temsildir. Temsil kavramını dil aracılığıyla üretilen anlam olarak tanımlayan Hall (2013: 2) gerçek dünyadaki kişi, düşünce, olay ve dil fonksiyonlarının, dünyada var olan gerçek anlamı yansıtacak şekilde bir ayna işlevi gördüğünü belirtmektedir. Görsel işaretler temsil ettikleri nesnelerin şekli ve dokusuyla bir ilişki içerisindedirler. Hall'a göre (2013: 10-11), bizim için özel ya da benzersiz olan şeyleri, dünyayı görme şeklimizi iletmek için dil kullanırız. Temsil, bir pratiktir, maddi nesneleri ve etkileri kullanan bir tür "iş" dir. Fakat anlam, işaretin maddi niteliğine değil, sembolik işlevine bağlıdır. Foucault'ya göre ise (2001: 299) dil, kelimelerin temsilinden; doğa, varlıkların temsilinden; ihtiyaç, ihtiyacın temsilinden başka bir şey değildir. "Temsil -ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu veya dünyanın aynası; her dil onun kendini haber verme biçimine bu başlığı koyuyor ve onun konuşma hakkını böyle formüle ediyordu." Foucault'nun temsile dair tanım ve açıklamaları birkaç cümleyle özetlenemeyecek kadar uzun ve karmaşık bir yapıya sahiptir. İdeolojik yönüyle değerlendirdiğimiz takdirde dil'i değil, söylemi bir temsil sistemi olarak ele aldığı görülmektedir. Bu tanım sinemanın ideolojik boyutunu açıklaması bakımından önem taşır ki temsil ideolojinin yerleştirilmesinde önemli bir unsurdur. Ryan ve Kellner da (2016: 33-34), buna benzer bir tanımla temsilin, insanın kendisiyle dünya arasındaki ve nesnelerle dünya arasındaki sınırları çizebilmesine yaradığını belirtirken, sinemasal anlatının toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek aktardığını vurgulamaktadır. Sinema, ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Eisenstein'a göre (1985: 195), bir filmde gösterilen olgu yalnızca onun ne olduğunu göstermekle kalmaz aynı zamanda izleyicinin gösterilen bu olguyu nasıl algılaması, duyması ve nasıl tepki vermesi gerektiğini de belirtir.

Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir (Ryan ve Kellner, 2016: 36).

2.3. Sinemanın Egemen Gücü Hollywood ve Bilim Kurgu Sineması

Ulusal ve uluslararası politikaların aracı haline gelen sinemanın endüstriye dönüştüğü en önemli merkez olan Hollywood, küresel ideolojiye hizmet ederek sosyal gerçekliği inşa etmektedir. Film kahramanlarının beyaz perdeden çıkıp günlük hayata ve tüketim ürünlerine yansıtılması egemen ideolojinin yerleşmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bir ideolojinin anlatıcısı olan sinema filmleri geçmişten ve şimdiki zamandan beslenerek geleceği inşa etmektedir. Özellikle gerçeği yadsıyarak gerçeğe bakan bilim kurgu sineması, gelecek hakkında öngörülerde bulunarak imkansız gibi görünenlerin mümkün olduğu dünyalara kapı aralamaktadır. Teknoloji ve bilimin yoğun olarak kullanıldığı bilim kurgu sinemasında anlatının kahramanlık kadar kültürel yapıya, aile ve çocuk gibi günlük hayatın sıradan olarak algılanan olaylarına dayanması, sinemanın ideolojik boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Bununla birlikte bilim kurgu sinemasındaki kahramanların giyimden oyuncağa, gıdadan eğlenceye uzanan geniş bir ürün yelpazesinde kullanılması, Hollywood film endüstrisinin küresel ekonomiye katkısını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

2.3.1. Egemen İdeoloji ve Hollywood Sineması

Gerçeği ve dünyayı yeniden üreterek yansıtan sinema kendine özgü ideolojinin de üreticisidir. Amerikan sinemasında sıklıkla karşılaştığımız ve var olan ideolojiyi benimsetme amacı güden filmler sinemanın yeniden üretme niteliğini göstermektedir. Hollywood film endüstrisinin bu niteliğini, iç ve dış siyasette karşılaşılan krizleri aşmak ya da küresel ideolojinin konumunu sabitlemek, icraatlarını meşrulaştırmak için ürettiği sinema filmlerinde görmek mümkündür. Örneğin kızılderililerin barbarlığına karşı beyaz adamların kurtarıcı olarak gelmesi Hollywood sinemasının Amerikan ideolojisinin üreticisi olduğunun en somut ve bilinen örneklerindendir.

Sinema yazınında Amerikan sineması en sık kullanılan adıyla Hollywood sinemasının egemen ideolojik yaklaşımını irdelemede ana kaynak olabilecek çalışma Michael Ryan ve Douglas Kellner'in beraber hazırladıkları, *Çağdaş Hollywood*

Sinemasının İdeolojisi ve Politikası alt başlığını taşıyan *Politik Kamera* adlı kitabıdır. Ryan ve Kellner (2016: 1-14), Sinemanın toplumların ideolojilerinin aynası olduğu gerçeğinden hareketle Hollywood sineması ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkiler ve Hollywood sinemasının, toplumsal enerjileri harekete geçirmekteki öneminin giderek arttığını belirtmektedirler.

Hollywood sinemasının kendi dilini oluşturup yerleştirme çabaları 1900'lerden itibaren başlamaktadır. Ryan ve Kellner'a göre (2016: 17) biçimsel kalıplar -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, karakterle özdeşleşme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık vb gibi Hollywood kapalı uçlu anlatımlar- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunmaktadır. Amerika'nın özel, özverili ve fırsatlar tanıyan bir ülke olduğu konusundaki ısrarlı söylemin büyük etkisine değinen Said (2016: 39), ABD'nin kültür, politika ve tarihine ilişkin anlatılardaki ideolojik içeriğin yakın zamanlarda ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Edward Said'in günümüzde kapitalizme dönüşen emperyalizm üzerinden ele aldığı kapitalist politikalarla kültür arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır. Amerikalıların Amerikan "büyüklüğü," ırklar hiyerarşisi ve diğer devrimlerin tehlikeleri konularındaki tavırlarının değişmez kaldığını, imparatorluğun gerçekliklerini dayatarak perdelediğine dikkat çeken Said (2016: 39-40), bu arada Amerika'nın denizaşırı çıkarlarının savunucularının da Amerika'nın masumluğunu, iyiliklerini, özgürlük için savaştığını vurguladıklarını belirtmektedir.

Hollywood ideolojisini yalnız biçimsel bir yapıyla değerlendirmek çok da doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü içerik, kurgu ana tema noktasında da bireyselciliği özellikle bireysel ve özgüvenli güçlü erkeği öne çıkararak, bulunulan toplumsal statüden üst tabakaya çıkmanın mümkünlüğünü sunan, toplumda başarılı olmanın önkoşulu olarak idealize edilen kapitalizmi yücelten, geleneksel ataerkil aile ve alt metinde ırkçılığa destek veren filmler aranjmanından oluşmaktadır. Sadece ideolojiyi taşıma ve aktarmakla sınırlı olmayan Hollywood güçlü bir yapıyla ideolojiyi üreten bir fabrika görevi de görmüştür.

Kronolojik olarak üstelendiği ideolojileri irdelediğimizde Hollywood'un ilk önceliği 1910'lu yıllarda Avrupa'dan güçlü ve daha popüler bir yapımcılık modeli geliştirmesi olmuştur. Avrupa'nın sanat öncelikli filmlerine karşı eğlenceli, güçlü

teknoloji (stüdyo sistemi) ve yıldız sistemli popüler sinema sunmuştur. Avrupa'nın hakimiyeti kaybetmeme çabaları Amerika'nın güçlü ekonomik alt yapısı karşısında zayıf kalmış 1920'li yılların ortalarına gelindiğinde Hollywood, kıta dışında da pek çok ülkenin sinema sektöründe güçlü yerini almıştır (Smith, 2008: 260-267; Abisel, 1995: 139).

1929 Büyük Buhranı sonrası yıllar derin çöküntü izlerinin Amerika'da Capra'nın 1930'larda yapmış olduğu (It Happened One Night ve Mr. Smith Goes To Washington) filmleri ile silinmeye çalışıldığını belirten Yılmaz (1997: 75-76), bu iki güldürü film ile darmadağın olmuş olan Amerikalıya "kendine" daha da önemlisi "ülkene güven" ideolojisiyle Amerikan Rüyasının yeniden canlandırıldığını savunmaktadır. Bu dönem Amerikan sineması, yoksul Amerikalıya gerçek yaşamda ulaşamayacakları hayatlar sunarak, onları edilgenleştirdikleri filmlerle ideal yaşam koşullarını belirlemiştir. Yıldızların cazibesi sayesinde Amerikalılar sahip olunması istenen değerlere çok daha kolay entegre şekilde, Amerikan kimlik unsurlarına empoze olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı zamanında ise Hollywood sinemasının ideolojisinin, Amerika'nın savaş nedenlerini açıklamak üzerine kurulduğunu ifade eden Yılmaz (1997: 76), Capra'nın "Why We Fight" filminin doğrudan ordunun hizmetine girmiş olan ve hemen hemen herkesin ulaşıp izleyebileceği biçimde dağıtıldığını ve savaşa katılacakların izlemesinin zorunlu kılındığına dikkat çekerek ideolojik unsurların yerleştirilmesine dikkat çekmiştir. Yedi bölümden oluşan belgesel, içinde yaşanılan sisteme ve bu sistemin sürdürülebilirliğine önemli ölçüde katkı sunmuştur. Capra'nın bu filmleri Hollywood sinemasının egemen ideolojisinde insanların var olan sisteme entegrasyonunda, özellikle savaş filmlerinin çekiminde Pentagon'nun (Amerikan Savunma Bakanlığı) maddi desteği ile mücadele vermiştir. Böylelikle Amerikan ordusunun aleyhine herhangi bir konu işlenmediği gibi Amerikan askeri imgesini övücü, yüceltici ve onları devamlı olarak kahraman gibi gösteren filmler yapılmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası kendi ticari endüstrisini oluşturup, dünya genelinde yaygın olarak tüketilen filmler ürettiğinden dolayı, popüler kültürün neredeyse merkezine yerleşmiş; küreselleşen dünyanın baskın ideolojisi olan Amerikan kültürünün temsilcisi ve söylem oluşturucusu haline gelmiştir.

Yabancılaşma ve başkaldırının sinemadaki ideolojik yansımasını ele alan Ryan ve Kellner (2016: 43-46) 1970'li yıllarda, 68 olaylarına tepki olarak oluşan muhafazakâr bakış açısıyla çekilen filmlerde, geleneksel unsurların yoğun olarak

kullanıldığını belirtmektedirler. 1967–1971 arası dönem ana akım idari ve toplumsal sisteme olan eleştirinin ulaştığı zirve noktasıdır. Amerikan Rüya'sına yabancılaşan toplumsal kesimler, yurttaşlık hakları için mücadele eden siyahlar, Vietnam Savaşı'yla yükselen savaş karşıtı hareket, feminizm ve yeni solcu öğrenci hareketleri resmi ideolojiden yabancılaşmayı temsil eden karşı-kültürün önde gelen hiziplerindendir. Karşı-kültürün çeşitli hiziplerinden doğan eleştirel tavırlar Hollywood'un başkaldırı filmlerinde Amerikan ideolojisini oluşturan kodlara yönelmektedir. Bireyci erkek kahraman, geleneksel aile, haklı Amerikan savaşı, başarı ve zenginlik fırsatlarının herkese açık olduğu miti ve dürüst ve haktanır ABD tarihi imajı Amerikan ideolojisini oluşturan kodlar arasında sayılmaktadır.

Ryan ve Kellner (2016: 92-96), 1970'lerde muhafazakar karşı-devrim hareketinin yükselişe geçtiği, Amerikan toplumunun geneline yayılan devlet ve sermayeye karşı güvensizliklerin kendini gösterdiği dönemde, felaket ve korku filmlerinin önce krizler yaratıp ardından bunları yatıştıran iyileştirici anlatılar sunduğunu belirtmektedir. Güvensizlik dönemi filmlerinde geleneksel orta sınıfa ait temsili ve kurumsal figürlerin (özellikle aile) önem kazandığı görülmektedir. Ryan ve Kellner (2016: 94) bu durumun, Amerikan toplumuna hâkim olan hoşnutsuzlukları manevi tabanlı geleneksel ataerkil film kahramanlarıyla giderme çabasından kaynaklandığını savunmaktadır. "Hollywood felaket filmleri muhafazakar ideolojinin içerdiği çözümsüz bir ikileme ya da karşıtlığa işaret eder. Hem can alıcı bir takım arzuların üzerine set çeker hem de bu arzuların kaçınılmaz biçimde yeniden belireceğini haber verir."

Adı her ne olursa olsun Popüler sinema veya Klasik sinema bu filmlerin hemen hemen hepsi, erkek egemen ideolojinin ve burjuvazinin anlatıcısıdır diyen Yılmaz (2008: 76) bu yapılırken de genelde beyaz oyuncular kullanıldığını ama siyah bir oyuncunun kullanılmasının da bu durumu değiştirmeyeceğini belirtmektedir. Siyahi bir oyuncunun başrolde oynuyor olması, erkek egemen bir burjuva ideolojisi olmadığı anlamına gelmez. Said (2016: 13), anlatının başka anlatıları biçimlenmekten, su yüzüne çıkmaktan alıkoyma gücünün, kültür ve kapitalizm açısından hem çok önemli hem de bu ikisi arasındaki başlıca bağlantılardan olduğunu belirtmektedir. Sinema filminin konusu toprak için verilen savaş olabilir ancak anlatının yerleştirmek istediği ideoloji toprağa yerleşme, ona sahip olma hakkının kime ait olduğu, toprağa kimin baktığı ve geleceğini kimin planladığı üzerine kurulmaktadır. Filmde anlatılanların, insanların öyküleri ya da hikayeleri olmadığını savunan Yılmaz (2008: 76), anlatılanların WASP

(White, Anglo-sakson, Protestan) değerlerine ve ideolojisine uygun bir biçimde anlatıldığına vurgu yapmaktadır. "Bütün anlatılar günümüzde dünyamızın efendisi olan, bu erkek egemenin etrafında, onun değerlerine uygun olarak oluşturulur ve burjuva ideolojisi bu yolla kendini yeniden üretir." Bütün bu anlatıları yaparken temel amaç, izleyiciyi sistemin içinde tutabilmektir. Hollywood bunu yapmak için de sinemanın eğlence yönünü ön plana çıkarmıştır.

2.3.2. Bir Tür Olarak Bilim Kurgu Sineması

Sinemada tür kavramı genel anlamda endüstrinin ürünleri olarak ortaya çıkmış, eleştirmenlerin, izleyicilerin ve son olarak da alan yazarlarının katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Tür filmleri için anlaşılması kolay tekrarlamalarla, gerçeği sorgulamanın ötesinde, soyut kavramlardan uzak bir yol izlemek tanımını yapan Abisel (1995: 13-14), bunların benzersiz olmadığını, sinema alanında bir itibar oluşturmalarına karşın çok da ciddiye alınmadıklarını belirtir. Bu yaklaşımın arkasında önemli bir sanatsal ve düşünsel geçmiş, zaman içinde hakikatmiş gibi algılanan geleneksel açıklamalar vardır.

Film türlerinin sahip oldukları işlevler ve belirli türlerin ortaya çıkış noktasına dair kesin olarak uzlaşılmış bir tavır yoktur. Sistemle uyumlu sinema endüstrisi faaliyetlerini devam ettirirken, izleyici ve eleştirmenler kendi görüşlerini oluşturmaktadırlar. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin bir kaynakta film türü, "konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir film biçimi ya da kategorisi, tipi" olarak tanımlanmakta ve yetmiş beş film türüyle birçok alttür sıralanmaktadır (Abisel, 1995: 22).

Tür filmlerinin çıkış noktası olan Hollywood stüdyo döneminde, başarı kazanabilecek her film, potansiyel olarak yeni bir tür modeli üretebilmiştir. Nitekim stüdyo döneminde Warner Bros, 1929 yılında Disraeli filmi (1929) ticari olarak büyük bir başarıya ulaşmış ve bu da Warner Bros'a bu filmin başarısının formülünü keşfetmek için araştırmalar yaptırtmıştır. Böylelikle Hollywood stüdyo sistemi 1930'lardan itibaren tür filmi üretiminde endüstri üzerinde egemenliğini kurmaya başlamıştır (Altman, 2003: 323-329). Stüdyo sisteminin başarısı, "risk almama" politikası ile daha önce beğeni kazanmış romanlar, tiyatrolar, sevilen starlarla, sistem içinde gişe başarısı

garantileyen formüller üretilmiştir. Barry K. Grant "Basit olarak ele alındığında tür filmleri, yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir." diyerek tür olgusuna daha sık rastlanan bir tarzda yaklaşmaktadır (Abisel, 1995: 22-23).

Tür filmleri gişe başarısı için "risk almama" karakteristiğini, günümüzde de sürdürmektedir. Örneğin felaket/romantik/drama türü olarak kabul edilen ve çekildiği dönemin en büyük bütçeli filmlerinden biri olan Titanic (1997) filminin uluslararası alanda kazandığı gişe başarısı, yıllar sonra aynı tür bir felaketin anlatıldığı geniş bütçeli bir başka yapımın, felaket/macera/gerilim/drama türü kabul edilen Poseidon (2006) filminin çekilmesi ile devam etmiştir. Tür filmleri, ait oldukları türün tarihi içinde yer alan diğer filmlerden kaynaklarını almaktadır. Örneğin bir bilim kurgu türü olan The Fifth Element (1997) filmi, ikonografisini, yani görsel kent tasarımlarını bir başka bilim kurgu filmi olan Blade Runner (1982) filminin görsel evreninden referans almaktadır. Aynı biçimde fantastik türe giren Daredevil (2003) filminin ise, Blade Runner ve The Fifth Element filmlerinden etkilendiği görülmektedir (Balcı, 2006: 16). İdeolojik boyutuyla baktığımızda tür filmleri seyirciyle sinema arasında dengeyi sağlayarak başarılı olmuş bir ürünü sürekli yeniden üretmekte ve tüketicinin devamlılığı sağlanmaktadır.

Tarihsel açıdan ilerleme ideası sınırlı hayat ve tarih düşüncesine sahip olunduğundan bu yana insanlığın asli sorunlarından "ölüm" ve buna mukabil "gelecek" ile beslenmektedir. Kökeni teolojik niteliğe sahip olan modern tarih düşüncesi, geçmişinin mirasını da yüklenerek, ilerleyen üç aşama üzerine kurulur: Geçmiş (Hz. İsa'dan Önce), şimdi (Hz. İsa'dan Sonra) ve gelecek (Hz. İsa Dönünce). Ancak geleceği kurgulamaya çalışan tüm düşünceler -büyüsel, dinsel, toplumsal, hatta bilimsel- nihai ve engellenemez son olan ölüm gerçeğini ya bütünüyle reddetmek ya da bu gerçeklik ile barışmak için vardır. Bilimsel zaman kavramı şüphesiz onu hayattan ayırabilecek özelliklere sahiptir ancak "gelecek" düşüncesini oluşturma ihtiyacı, insanoğlunun bu gelecekte var olacağına dair dolaylı bir varsayım dışında anlamını yitirecektir (Heilbroner, 1996'dan akt. Gerçek, 2014: 9; Oğuzhan, 2015: 10).

Geleceği geçmişe dayanarak kuran bilim kurgu, bilime dayanarak bilimsel keşifleri kültürel kalıplar içinde anlamlandırmaktadır. Kurmaca ihtimallerin teknolojik öngörülerle sunulduğu anlamlandırma çabasında tarih tamamlayıcı bir görev üstlenmektedir. Bilim Kurgu Ansiklopedisi'nin editörlerinden Clute, bilim kurgu

filmlerinin üstlendiği geleceği aktarma misyonunu şu şekilde özetlemektedir (Clute, 1995: 56):

"Bilim kurgu bize hiçbir suretle ne zaman başka gezegenlere ulaşabileceğimizi, ya da yeni teknolojiler geliştirebileceğimizi, yahut uzaylılarla tanışabileceğimizi söylemeyi amaçlamaz. Bilim kurgu bizim tüm bu bahsedilen şeyleri neden yapmak isteyebileceğimiz ve bu isteklerin sonuçlarının hayatlarımızı ve gezegenimizi nasıl etkileyeceğini hususunda tahminlerde bulunur."

Clute'in de söylemi ile birlikte bilim kurgunun bütünüyle gerçeği aktarmasa da ilham aldığı olayları yansıtırken gerçekçi/bilimsel bir bakış getirdiğini söylemek mümkündür. Bu gerçekçi/bilimsel dil olarak nitelendirilebilecek anlatının kökenlerinde de aydınlanma ile birlikte toplumsal yaşamın üzerinde daha baskın olmaya başlayan, bilim ve realistik perspektif yer almaktadır. Roloff ve SeeBlen (1995: 52) geçmişteki bir aşamada ütopyadan, ütopik roman doğduğu gibi; bilim kurgunun tasarım ve projelerindeki gelecek inancından da liberal kuşku ortamının doğduğunu belirtmektedir. Bu anlatım aracı yazınsal olduğu kadar siyasal ve kültürel fikirlerin iletilmesinde ve estetik düzlemde işlevselleştirilmesine elverişli bir araç olmaktadır.

Bilim kurgu türündeki gelecek senaryoları iyimser bir hava ile verilebildiği gibi felaket beklentileri şeklinde de karşımıza çıkabilmektedir. Bilim kurgudaki gelecek öngörüsüne ilişkin bir diğer önemli noktada sunulan geleceğin günümüzde gerçeğe dönüşmesidir. Uzaya gitmek uzayda yaşam sürmek gibi bilim kurgu filmleri günümüzde bir kurgu olmaktan çıkmıştır. Bu da bu türün gelecek öngörüsünde gerçeklikten çok da uzakta olmadığını, rasyonel bir zeminin var olduğunu göstermektedir.

Sobchack'a göre, bilim kurgu "sosyal bağlam içerisinde insan ile bilinmeyen arasındaki uzlaşımla ilişki kurarak; gerçek olan, tahmin edilen ya da spekülatif bilim ile ampirik metotları kullanan bir film türüdür." (1991'den akt. Çalışkan, 2013: 87). Bilimkurguyu birçok şekilde tanımlamanın mümkün olduğunu belirten Özakın'a göre (2001: 83) adı korunduğu sürece, insanın kendisini ve çevresini gözlem, hipotez ve deney yoluyla anlayabilme aracı olan bilim ile ilişkisi konusunda ısrarcı olmak mantıklıdır. Bilimkurgu, bilimsel rasyonalizm, zamanın çizgiselliği ve tarihsel değişimin kaçınılmazlığından yola çıkarak kökleri günümüzde bulunan eleştirel gelecek senaryoları üretir. Diğer bir deyişle bilimkurgu özünde, günümüze özgü birtakım şeylerin (en azından bir şeyin) gelecekte radikal biçimde değişeceği varsayımının yattığı

deneysel bir yabancılaştırma sanatıdır. Bilimkurgu sanatçısı, çağına ait toplumsal, ideolojik, etik bilimsel tartışmaları başka bir zaman ve fiziksel çerçeveye taşıyarak, bu tartışmaların tahmin edilen sonuçlarını hipotetik biçimde göstermeye çalışır.

Bilim kurgu sinemasında pek çok konu ve temaya rastlanır. Genel olarak temalar, gökdelenlerden oluşan dev şehirler, uzay ile ilişki tehlikeler ya da iyi hal durumları, muhtemel kullanılan araçlar, uçan aramalardan, yüksek donanımlı tür araçlarından, dev kentler bazen denizaltında konumlanabilmektedir, tek tip yaşam ve canlı profilleri, muhtemel gezegenler arası savaşlar, mekanik robotlardan oluşmaktadır. Bu sebeple bir tür olan bilim kurgu kendi alt türlerini de tema olarak içinde barındırmakla birlikte, sinema yazınında bilim kurgu kendi içinde iki türe ayrıştırılmaktadır. Bunlar; Bilimsel bilim kurgu ve Fantastik bilim kurgu'dur. Fantastik bilim-kurgu türünde yazarlar-yönetmenler, bilimsel kanıt ya da mantıksal temellendirme gibi bir amacı olmaksızın, bütünüyle fantastik bir hava yaratıp izleyiciyi hayal dünyasında tutarak 'kurgusal estetik' değerler katma çabası içindedirler. Fantastik tür bir yönüyle de kaotik olanın özel bir biçimi olarak kurgulanmakta, kafa karışıklığı ve tereddütler, mantığın ve aklın kurallarının oluşturduğu zırhın güvencesine sığınmış zihnin karşısına, onun varlığını kabul ederken aynı zamanda onu yaralayıcı bir unsur olarak çıkar (Bayar, 2001: 34; Roloff ve SeeBlen, 1995: 72).

Bilim kurgu sineması diğer film türlerinde de olduğu üzere sosyal ve siyasal yapının eleştirisini de üstelenen ideolojik bir yönünü sunmaktadır. Dolayısıyla bilim kurgu türünün gelişimini değerlendirmede işlendiği dönemin sosyo-psikolojik yapısından, siyasal dinamiklerinden ve toplumsal oluşumlardan ayrı tutmak mümkün değildir. Tarihin içinde değişen bu yapı ve idealar bilim kurguda da farklı metaforlarla yansımıştır. Roloff ve SeeBlen (1995: 91-93) bilim kurgu türüne gönderme yaparak ütopya'yı belirgin, şiirsel ve yazınsal düzleme tahammülü olmayan somut politik bir tasarım olarak nitelendirmektedir. Tasarlanan bu sosyal düzenin kuramsal ve siyasal bir oluşuma dönüşmesi temel amaçtır. "Toplumsal bir ütopyanın anlamı, ideal devlet fikrinde anlam ve işlevine kavuşur; oysa bilimsel sosyalizmin ütopyasında özellikle en ideal devlet, devlet olmayan devlettir."

Tarih içindeki başlangıç noktasına baktığımızda bilimkurgunun hikayesi de on dokuzuncu yüzyıla denk gelmektedir. Oğuzhan'a göre (2015: 26), kimi yazın edebi tür olarak bilim kurguyu Edgar Allan Poe olarak ele alırken bazı yazınlarda Mary Shelly'nin Frankenstein'ını ilk örnek olarak kabul etmektedir. Nispeten diğer türlere

göre bilimi daha fazla öne çıkaran bilim kurgunun doğaüstü yaratıklardan ziyade yine seyahatlere ancak bu defa daha rasyonel bilim ve teknoloji içerikli temaları içine aldığı söylenebilir. Bu seyahatlerin önemli bir yönü bilimsel açıdan kabul edilemeyecek, akla aykırı yaratık türlerinin yok edilmek üzere tasarlanmasıdır. Tüm bu unsurlar, akıl esas alınsa da, bilim kurgunun temelde korkuya ve fantastik hikayelere dayandığını göstermektedir.

Bilimkurgu sineması, 1902 yılında Fransız film yapımcısı ve yönetmeni olan George Melies'nin çektiği uzaya yapılan fantastik bir yolculuk öyküsü olan "Le Voyage Dans La Lune" (Ay'a Yolculuk) ile başladığı kabul edilmektedir. Bu film, Bilim Kurgu Edebiyatı'nın Babası" olarak bilinen Jules Verne'in 1865 yılındaki "Ay'a Seyahat", "Dünya'dan Ay'a" ve H.G. Wells'in 1901 yılındaki "Aydaki İlk İnsanlar" adlı eserlerinden esinlenerek literatürdeki yerini almıştır. Melies'nin ilk kamera hileleri, hızlandırılmış çekim, stop-motion gibi teknikleri kullanmasında yönetmenlik dışında oyuncakçı, tasarımcı ve illüzyonist olmasının da etkisi bulunmaktadır (Çoker, 2016: 18-19). Filmdeki tekniklerin kullanımı kaynak olan edebi eserlerle çelişse de bilim kurgu tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Melies, döneminin politikadan, kültürden, bilimden "sergiler" ve gösteriler dizisi olarak yararlanma eğilimine filmleriyle hizmet etmekteydi. Bir bakıma fantastik, cinsel ve sosyal imajlarla yüklü burjuva dünyasının ifade aracı olan kartpostalları canlandırdı ve tiyatroyu sinemaya taşıdı. Grotek-komik ve artarda izleyiciyi şaşırtıcı hareketli resimlerle oluşturulan bu sahnelerde, uzaya gitme aracının roket mermileri şortlu tişörtlü kızlarca taşınmakta, ay sakinleri de oldukça komik görünümlülerdir. Melies'in filmleri bir öykü anlatmaktan öte saha çok popülerliği olabilecek mizahi ve teknik hilelerin bolca kullanıldığı mit ile çarpıcılığın örtüştürdüğü bir show niteliğinde olmuştur. Melies'in filmleri sinema tarihinde kalıcı etkiler bırakmayıp çabuk tüketilmelerine karşın sonraki bilim kurgu filmlerine referans olmuştur (Roloff ve SeeBlen, 1995: 129-130).

Bilim Kurgu sinemasının güçlü konularından biri olarak nereden geldiği bilinmeyen yaratıkların işgali, uzaylıların dünyayı istila etmesi özellikle krizlerin ve savaşların etkili olduğu dönemlerde yoğun olarak işlenmiştir. Oğuzhan'a göre (2015: 26-27) tarihsel olarak II. Dünya Savaşı öncesinde bilimkurgu, "anlatım araçlarının anlatılan karşısında ikinci derece önem taşıdıkları bir tür" iken, savaş sonrasında kentli orta sınıfın zevkine hitap eden "üslubun şıklığına" önem veren bir nitelik kazanmıştır.

Yine savaş öncesinde korkular ve endişelerin artması uzaylı istilaları metaforuyla betimlenmiştir. Roloff ve SeeBlen (1995: 29) bilim kurguda dünya dışı istila hikayelerini yabancı olanı denetleme, siyasal gerginlik dönemlerinde savunmaya hazır olma gerekliliği şeklinde okurken Çoker (2016: 41), kaos dönemlerinde bilim kurgu sinemasının propaganda ve denetim aracı olarak devletlerin maşası haline getirildiğini belirtmektedir.

Bilim kurgu sinemasında bir tema olarak uzaylılarla karşılaşma konusunda Roloff ve SeeBlen (1995: 132-133), iki tarafın maddi ve manevi kültürel birikimlerinin kaynaşıp bütünleşmesi sonucu yeni bir toplumun ortaya çıkması ya da güçlü olan toplumun diğer toplumu sömürmesi şeklinde okunabileceğini söylemektedir. 1930'lu yıllar Amerika'nın her alanda yansıması şeklinde görülen bu tema üzerine kurulan film örneklerinin yoğun olduğu dönem olarak gösterilmektedir. Fritz Lang'ın distopik-fütürist megapolis projeksiyonları yaptığı, gelecek kapitalist dünyanın eleştirildiği "Metropolis" (1926) filmi ve W.C.Menzies'in "The Shape of Things to Come" (1936) adlı filmi dönemin Amerika'sının aktarıldığı bilim kurgu film örnekleridir. "Things To Come" filmi, teknoloji yoğun temasıyla kentli modern yaşamın teknoloji ile uyumu ve bu gelişmelerin sosyal düzen üzerindeki olumlu etkilerini yansıtmaktadır. 1940'lı yılların bilim kurgu sinemasının hakim teması, yaşanılan II. Dünya Savaşı'nın etkileri ile dünyanın sonunun nükleer savaşlar ile olacağıdır (Gerçek, 2014: 18).

Bu dönemde filmler tanık olunan savaşla ilgili bir serüveni incelemek ve üzerinde tartışmaktan ziyade, ortak düşmanlara karşı tedbir alınması gerektiği fikrini beslemiştir. İstila temasının süreç içinde ilerleyişi bir tür sekülerleşme sürecinin de başlangıcı olarak kabul edilebilir. Çünkü 1950'lerde istila ya da atom bombası Tanrı'nın bir cezası olarak görülmekte bu da Eski Ahit'in Öç Tanrısıyla örtüşmektedir (Roloff ve SeeBlen, 1995: 217). Risk toplumuna doğru ilerlemeye başlayan bilim kurgunun serüveni makineler, yeni canavarlar, dönüşüm geçiren böcekler, virüs ve felaketler, eğlence ve saldırganlık, kapalı toplum, değişik istilalar, pozitif gelecek gibi konular üzerinden devam etmiştir.

1960'lı yıllar siyasal ve sosyal alanda yaşanan karışıklıklara sahne olmuştur. Kennedy'nin suikasta kurban gitmesi, uzay çağının habercisi olan SSCB ve ABD arasındaki uzay savaşı, Roswell Ufo Vakası gibi olaylar bu dönem üretilen bilim kurgu filmlerini şekillendirmekle birlikte sistemin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Yine bu yıllarda ilk bilim kurgu olan Ay'a Seyahat filmi, Neil Armstrong'un iki

arkadaşıyla Ay'a ayak basmasıyla gerçek olmuştur (Çoker, 2016: 76-81). Teknolojik ilerlemeler, dünya üzerinde yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmeler sinema endüstrisine ve dolayısıyla bilim kurgunun gelişmesine de katkı sağlamıştır.

Tüm bu gelişmelerin bilim kurgunun edebiyat alanında da ciddiye alınmasının yolunu açtığını belirten Roloff ve SeeBlen (1995: 46-56), bu dönemlerde İngiltere'de, "yeni dalga" akımıyla bilim kurguda edebiyatlaştırmaya olan ilginin yükseldiğini, o zamana kadar dergi formatı ile ilerleyen edebi bilim-kurgunun kitaplaşmaya başladığını ifade etmektedir. Bu dönemin bilim kurgu kitapları toplum tasarımından çok devlet tasarısı ile ilgilenmiştir. İdealize olunmuş devlette, soğuk savaş dönem ruhu ile uyumlu insan düşüncesinin denetimiyle yakından ilgilenen disiplin ve denetim aygıtlarına sahiptir. Diğer yandan devletle işbirliği içinde olsalar da aslında devletin gücüne talip olan sermayenin türleri meteoroloji uzmanlarından reklam şirketlerine kadar genişletilebilir.

1970'li yıllara gelindiğinde hem eleştirel hem de distopik bir yapı ile üretime devam etmiştir. Devlet erkinin bireyler üstündeki egemen düşünce tesirini kendine konu edinen 1971 yapımı Otomatik Portakal (A Clockwork Orange), George Lucas'ın 1971 yılında yönettiği devlete karşı mücadele veren bir adamın kaçış öyküsünü anlatan THX 1138 filmi, akıllı robotlar ve yapay zeka temalarının ön planda olduğu, George Lucas'ın "Star Wars" (1977), Spielberg'in "Close Encounters of the Third Kind" (1977), Ridley Scott'ın Yaratık "Alien" (1979) filmleri dönemin bilim kurgu sinema türünün önemli örnekleridir (Roloff ve SeeBlen, 1995: 47-51; Oğuzhan, 2015: 38).

1980'li yıllar da benzeri temalar üzerinden işlenen, distopik anlatı ve betimlemelerle kurgulanan bilim kurgu filmlerinin görüldüğü bir dönemdir. İnsan-teknoloji ilişkisinin sorgulandığı ve eleştirildiği bu dönemde, genetik mühendisliğinin insanlığı tehdit etmesi ve politik uygulamaların insanı köleleştirmesi konularının ele alındığı içerikler dikkat çekmektedir. 2017 yılında devam filmi de gösterime giren Blade Runner (1982) saf bilim kurgu özellikleri taşımaktadır. Blade Runner, replikaların insani özellikler göstererek dünya için bir tehdit oluşturmaya başlamasıyla birlikte ortadan kaldırılması, sosyal ve politik bir kaygı ve öteki'lerin temsili olarak görülebilir. 1980'lerle birlikte yarı robot yarı insan kahramanlar, doğa olayları, makinaların zarar veren ve insanlığı yok eden etkileri bilim kurgunun konuları arasında sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Distopik tabanı olan bu filmlerde insan ve teknoloji

karşı karşıyadır ancak bir o kadar da iç içedir ve karşıtlıklar iki farklı dünya (biz ve ötekiler) şeklinde oluşturulmaktadır.

Soğuk savaşın sona erdiği 1990'lı yıllar ise artık dünya için gücün kimin elinde olduğunun netleştiği, ölümlerin gösteri ve şölen gibi yansıtılmasıyla kitlesel olarak algıların yönetildiği ve diğer kitle iletişim araçlarının etkisinin de kendini göstermeye başladığı bir dönemdir. Bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeyle, dönemin olayları Körfez Krizi ve Ortadoğu'daki gelişmeler bilim kurgu sineması için önemli malzemeler olmuştur. Yapay dünyaların da konu edildiği dönem içinde hafıza, zaman, mekan kavramları önem kazanmaya başlamıştır. Bilim kurgunun, sanatın diğer dallarından beslenmeye başladığının görüldüğü dönemde, gösteri ve gözetleme toplumunun eleştirildiği diğer yandan gerçekliğin sorgulandığı The Truman Show'un (1998) gerçeküstücü ressam Rene Magritte'ın tablolarından ve 1984 romanından kesitler içerdiği görülmektedir.

Sinema yazınında yoğun değerlendirmelere alınan "Matrix film Serisi" 1990'larda makine-insan ilişkilerinin gördüğü yüksek ilgiyi yansıtan, gerçeklik ile üst gerçeklik ikilemi ile kişilerin düzen karşısındaki yeri ve direniş olanaklarına dikkat çeken bir filmdir. Bu film serisi tekno-kültür üzerinde çokça söylem oluşturmaktadır. The Matrix üçlemesi bilim kurgu türünün siberpunk alt türüne ait olarak da kabul edilebilir. 1980'li yıllarda yükselen siberpunk türü teknolojik gelişmelere olumlu yaklaşım sunan ütopik modern bilim kurguya tepki olarak teknolojinin insanlara umut dolu bir ilerleme getirmediği distopik bir dünya tasvir eder. Siberpunk'ın, kaos ve düzensizliğin hakim olduğu apokaliptik dünyasında yıkım, estetik bir biçem ile sosyal yaşamın alanı siberuzaya taşınmaya başlanmıştır (Altıntaş, 2006: 23).

2000'li yıllarda siberpunk türü, gelişen nanoteknoloji ve biyoteknoloji ile distopik anlatısını bu gelişmeler üzerinden vererek post-siberpunk olarak adlandırılmaya başlanmıştır. The Island (Bay, 2005) ve Aeon Flux (Kusama, 2005) filmleri post-siberpunk türüne örnek olabilecek bilimkurgu filmleridir (Akşit, 2012: 100).

Favaro'nun değerlendirmesine göre (2017: 10), biyoteknolojinin geldiği noktada büyük ölçekli bir işletmenin tekelinde insan bedenini ve zihnini tahakküm altına alma çabasını konu alan The Island Hollywood bilim kurgu sinemasının, tarihsel ve toplumsal tartışma konularının, belli kötücül figürler ve cesur kahramanlar üzerinden kurgulandığı bir filmdir. Filmde, karakterin belirtilen tahakkümü reddedişleri,

farkındalığın yüceltildiği, anonim bir kolektivitenin yerildiği bir anlatıya yer verilir. Konforun cazibesi ile bilim ve teknolojinin getirdiklerinin, bireysel tercihleri, farklılıkları yok ederek, kimlik ve bellek kaybının, sosyalist bir evren ile ilişkilendirilmesine zemin hazırlar. Ancak bu görünüm, aynı zamanda teknolojinin ve sanal evrenin giderek daha çok belirlediği küresel kapitalizm çağında belleğin, kimliğin, otantikliğin yitirilmesinden ve tek tipleşmeden duyulan kaygı ile ilişkili olarak da okunabilir.

11 Eylül 2001 Dünya siyasi tarihinde önemli dönüm noktalarındandır ve bu tarihten sonra 1990'lı yıllarından beri süre gelen çizgi roman karakterlerinin bilim kurgu sinemasına yansıması devam ederken, orta doğu krizinin etkileri ile distopik yaklaşımlı filmlerde ikinci grupta devam ettirilmiştir. Steven Spielberg' in yönetmenliğindeki Yapay Zeka (A.I. Artificial Intelligence, 2001) ve Azınlık Raporu (Minority Report, 2002) distopik yaklaşımlı bilim kurgu filmlerindendir.

2010'lu yılların bilim-kurgu türünün anlatısında dramaya yakınlaşma vardır. Upside Down (2012), Lucy (2014), Tomorrowland (2015), In Time (2011), Men in Black 3 (2012), OXV: The Manual / Frequencies (2013), The Maze Runner (2014), Passengers (2016) dönemin önemli bilimkurgu filmlerindendir (Favaro, 2017: 10). Bu dönemde hakim bilim kurgu film temaları karmaşık orta doğu ekseninde 'günah çıkarma' şeklindedir. Sistemin, devletlerin karmaşık düzende söylemleri sorgulanmakta, realite arayışı esas alınmaktadır. Sonuç olarak bilim kurgu sinemasında her dönem için ideolojik temelli hikaye ve anlatı türleri tercih edilmiştir.

2.3.3. Bilim Kurgu Sineması ve İdeoloji

Hollywood sinemasının politikası ve kullandığı temsiller dikkate alındığı zaman tür filmlerinin seyirciyle bağlantı kurarak kendi ideolojisini yeniden ürettiği ve oluşturduğu etkiyle sadık tüketiciler edindiği görülmektedir. Bir tür olarak bilim kurgu filmleri ideolojinin basit ve sıradan şeyler üzerinden yoğun olarak üretildiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten ve bugünden kaynağını alarak gelecek tahmininde bulunan bilim kurgu sinemasının işlediği konulara ideolojik içerikler hakim olmakla birlikte küresel bir ürün olarak kapitalist ideoloji filmlere yerleştirilmektedir.

Ryan ve Douglas Kellner da genel olarak bilim kurgu sinemasını tanımlarken bir yönüyle, geleceğe ait ütopyayı anlatırken bugünden beslendiğini ve geleceği bu şekilde

inşa ettiğine vurgu yapmaktadır. Bilim kurgu ile geleceğin tahmin edilmesine yönelik Mascelli (2007: 76), şu şekilde aktarımda bulunmuştur:

“Gelecekte oluşan olaylar tahmin edilebilir, planlanabilir ya da hayal edilebilir. Gelecekte geçen bir olay böylece bilim kurgusal bir tahmini, endüstriyel bir planlamayı bugünkü öykünün özetini, ya da bugünkü öyküdeki bir karakter tarafından hayal edilen olayları içerebilir. Filmi izleyen kişi geleceğe taşınır ve olayı ‘olacağı ya da olabileceği’ biçimde görür. Olay şimdiki zaman kesintisizliği ile sanki şimdi oluyormuş gibi sunulur.”

Yılmaz’a göre (2008: 64), ideoloji başka bir hayatın, başka ilişkiler sisteminin mümkün olduğunu ve insanların daha yüksek bir konumu hak ettiklerini bir -izm olarak söylemektedir. Söylemin üreticileri egemen ideoloji haline geldiğinde, o ideolojinin mevcut olanların en iyisi olduğunu ve mutluluğun o sistem içinde aranması gerektiği söylemini üreterek bunu onaylatmaya çalışmaktadır. Daha iyi bir konumu kendisiyle özdeşleştiren sermaye sahipleri, sinema anlatısı yoluyla kendi ideolojisini üreterek kitlelerin algılarını yönlendirmektedir. Ütopyanın ana tema olduğu ve bilimsel gerçeklere dayansa da gerçeği inkar ederek geleceğe bakan bilim kurgu sineması bu tohumun ekilip yetiştirildiği en elverişli topraklardandır.

Bilim kurgu sineması ütopik anlatımı ve kullanılan teknolojiyle “bir film asla sadece film değildir” deyiminin gerçekliğini ispat eden bir etki gücüne sahiptir. Amerikanın dünya üzerindeki politik gücünü sağlamlaştırmak ve olası gelişmeleri kendi lehine çevirmek için sinemayı araç olarak kullandığı pek çok bilim kurgu filmi üzerinden okunabilir. Hollywood’un hasılat rekorları kıran bilim kurgu serilerinden olan Star Wars filmlerinde, beyaz ataerkil şövalye egemenliği hüküm sürmektedir. Ryan ve Kellner’a göre (2016: 33) Star Wars serisinde, son derece Sovyet görünüşlü bir imparatorluk “cumhuriyetçi özgürlük” kahramanları tarafından başarıyla ortadan kaldırılır. Savaşa, ekonomiye ve toplumsal yapıya sağ kanattan bakan filmler bu anlayışın ürünleridir. Küresel kapitalizmin ideolojik ihtiyaçlarını karşılama noktasında sıkıntıya düştüğü dönemlerde, yüksek teknolojiye sahip bilim kurgu filmleri sermayenin düşmanlarına karşı fantastik yolların arandığı bir ortama sahiptir.

En yüksek hasılat yapan filmlere bakıldığında Hollywood bilim kurgu yapımlarının her zaman ilk sıralarda olması, filmlere harcanan milyon dolarların katlanarak kazanıldığı göstermektedir. Hollywood sinema endüstrisinde tanıtım ve reklam, sektörü besleyen en önemli faktörlerdendir. Bununla birlikte film

karakterlerinin küresel markaların ürünlerine yansıtılması farklı sektörlerin kendi içinde oluşturduğu simbiyotik ilişkiye örnek olarak gösterilebilir. Western sinemanın at üstündeki ataerkil beyaz kovboyları yerini hayatını teknoloji harikası aracıyla tehdit altındaki dünyayı ve ailesini kurtarmaya adamış mitolojik şövalyelere bırakmıştır. Düşmanı temsil eden dış düçler, robotlar, genetiğiyle oynanmış deney yaratıklarıdır. Ryan ve Kellner'a göre (2016: 37) ideolojiye gereksinim duyulması toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret etmektedir. Film ideolojisi ise, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı anda onları sergilemek zorunluluğunu duyar. Teknoloji değişse de değişmeyen tek şey idealize edilen ütopik hayatın insanlar için tek kurtuluş olduğu ve dış tehditlerin mutluluğa açılan yolu yok etmek istediğidir. Bu kurtuluş yolu egemen ideolojinin devamlılığına katkı sağlayan düzenden başkası değildir, temsil edilen düşman ise sermayenin düşmanlarıdır.

2.3.4. Hollywood Sinemasında Aile

Toplumsal iletişim, kendi içinde gelişen ilkelerin, değerlerin belirleyicisi olabilmektedir. Bir fikrin toplumdan bağımsız bir şekilde gelişmesi mümkün olmadığı gibi yaygınlaşıp büyümesi de olanaksız görülmektedir. Kitle iletişim araçları daha özelde sinema sektörü toplumun kültürel ihtiyaçlarını da karşılayacak ürünlerle karşımıza çıkmaktadır. Toplumun en temel birimi olan aileyi konu alan sinema filmleri bu gerçekleri göz ardı etmeden, bulundukları toplumun kültürel değerlerini ve doğrularını dikkate alarak şekillenmektedir. Bir temsil olarak aileyi konu edinen sinema filmlerinde işlenen, aile yapısı, kadının ve erkeğin aile içindeki cinsiyet rolleri, toplumsal ve siyasal düzene olan etkisi gibi kalıp yargılar üzerinde durmak sinemanın toplumsal etkisini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Camper (1986: 9-10), ev ve aile üzerine yapılmış olan filmleri anlatı özelliği ve etkileri bakımından farklı bir sinema şekli olarak değerlendirmektedir. Hiçbir film öylesine yapılmış görüntülerden ibaret değildir. Baskın ideolojinin, kitlelerin dünya görüşünü nasıl şekillendirdiğine dair her türlü argümana göre, görüntü algıları etkileyen önemli bir role sahiptir. Camper aile filmlerinin, seyircinin görüntülerle nasıl ilişki kurduğunu ve bu ilişki sonucunda oluşan algıyı göstermesi açısından sahip olduğu işlevlerin altını çizmektedir. Sinema endüstrisinin normlarıyla uyumlu olan temsil

biçimlerinin sıklıkla kullanıldığı bu tarz filmlerde aile üyeleri için dış dünya önemsizleşmekte ve korunaklı bir alan olarak ev öne çıkmaktadır.

Ryan ve Kellner'a göre (1997: 37) "kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası acısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur." Bu noktada sinema, politik mücadelelerin yürütülmesi bakımından özel anlam taşıyan kültürel temsil arenası oluşturmaktadır. Çalışmada sıklıkla tekrarlandığı üzere, sinema endüstriyel üretimin bir parçası olarak, kendi tüketicilerinin önce arzularını yaratmakta, daha sonra da onları tatmin etmektedir.

Kolker'e göre (2008: 97) filmlerin üzerimizde diğer endüstri ürünlerinden farklı ve genel olarak sanat tanımımıza daha çok uyan duygusal ve ahlaki etkileri vardır. Bizden duygularımızla tepki vermemizi ve dünyayı ahlâki kesinlikler içinde düşünmemizi, iyi insanlar ile kötü insanların ve etik davranışlar ile etik olmayan davranışların olduğunu varsaymamızı isterler. Hatta bu dünyada nasıl davranmamız gerektiği sorunlarına etik çözümler önerirler. Ancak diğer sanat ürünlerine göre filmin duygusal talepleri daha yüzeysel ve büyük güç istemeyen özelliktedir. Bir filmin özellikle de aile filmlerinin tek talebi aracıya gerek duymadan izleyicinin öyküye dahil olmasıdır. Aile filmlerinin izleyiciyi öyküye dahil ederek karakterlerle özdeşleştiren duygusal bir yönü bulunmaktadır ki aile geçmişten günümüze, sinemada vazgeçilmez bir tema olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra aile toplumsal düzeni korumak açısından da önem taşımaktadır. Hollywood sinemasında ağırlığın sanıldığı kadar bireycilikten taraf olmadığını belirten Abisel (1995: 65-66), önceden tanımlanmış genel yararlar için aile kurumunun ön planda yer aldığını ve esas olarak, toplumsal düzen içinde özveriyle yaşamanın yüceltildiğini ifade eder. Filmin türü ve konusu ne olursa olsun temel ilke toplumsal düzenin ıslahı ve statükonun meşrulaştırılmasıdır. Yeşildal (2010: 216), kentli ya da kırsal başlangıçta normal olarak sunulan ailenin film ilerledikçe ekonomik sıkıntı, 'öteki kadın' gibi kriz durumlarıyla karşılaşarak dağılma tehlikesi yaşadığını belirtmektedir. Filmin sonunda genellikle bir kadın kurban verilerek yaşanan kriz atlatılır ve yine normal aile'ye dönülür. Yaşanan kriz, kurban verme ve ailenin yeniden biraraya gelmesi ile filmler aile ideolojisini dolayısıyla da ataerkilliği yeniden üretmiş olurlar. Bu örnekler Abisel'in de üzerinde durduğu sinemanın düzeni koruma işlevine dikkat çekmektedir. Ailede yaşanacak her türlü kriz baskın ideolojinin öngördüğü düzenin devamlılığı açısından da tehdit oluşturmaktadır. Dağılan aileyi,

düzeni tekrar bir araya getirmek için aileden biri mücadele etmekte ve sonuç hep başarıya ulaşmaktadır.

Evlilik her toplumda ideal bir yaşam biçimi olarak mutluluğun kaynağı iken yalnız yaşamak üzerinde toplumsal önyargılar geliştirilmektedir. Geleneksel toplumlarda olduğu kadar günümüzde de kadınlar evlenmek üzere yetiştirilir. Abisel'e göre (1995: 78), bunun nedeni; kadının temel işlevlerini yerine getirmesi için evlenmesi gerektiğinden kaynaklanmaktadır. Filmlerdeki aile kurumlarına bakıldığında, hangi sınıftan olursa olsun ataerkil bir yapılanma vardır. Bu tür filmlerde ataerkil yapı kadar, aile temasına ilişkin bir diğer önemli vurgunun da kadınların 'itaatkar kadın' ve 'bağımsız kadın' olarak keskin çizgilerle ayrıştırılması olduğunu belirten Yeşildal (2010: 217), aile ideolojisinin oluşturduğu bu ayrımda kadınların sınıfsal konumunun belirleyici olmadığına dikkat çekmektedir. 'İtaatkar kadın' aile ideolojisi ile belirlenen cinsiyete dayalı işbölümü gereği ev kadını rolünü üstlenmiştir ve ailenin yeniden üretimi için ücretsiz ev içi emeğini gerçekleştirmektedir. Temel belirleyici olan durum ataerkil yapı tarafından belirlenen 'normal aile' içinde yer almaları ve anne olmalarıdır.

Genel yapısı itibariyle Hollywood filmlerinde aile teması çoğunlukla muhafazakar bir bakış açısını yansıtmaktadır. Geleneksel değerlerin muhafaza edilmesine yönelik bu bakış açısı var olan sistemin korunmasına vurgu yapar. Feminist teorinin muhafazakar görüşlere olan karşıt tutumu bu filmlere karşı da görülmektedir. Sinemada feminizmin 1960'lı yıllarda teorik olarak güçlendiğini belirten Arslantepe (2010: 36), ataerkil sinemaya karşı duran feminist kuramların toplumsal, politik ve psikanalitik teorilerin birlikte çalışmasından oluştuğunu ifade etmektedir. Laura Mulvey "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde Hollywood sinemasının çekiciliğini psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği eril nazar teorisiyle açıklamaktadır. Mulvey'e göre (1975: 3) "Hollywood stilinin (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüsü, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklanır." Erkek, film fantazisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar. İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Freud ve Lacan'ın psikanalitik yaklaşımlarının izlerini taşıyan teorisiyle Mulvey, 'görme arzusu' ve 'ayna imgesi'yle özdeşleşme sürecinin ideal egosuna atıf yapmaktadır. Hollywood sineması ve film anlatıları erkeklere

dolayısıyla egemen güce dayalı bir dil ve buna paralel söylemler aracılığıyla organize edilmiştir. İdeolojik olarak erkek tarafından sunulan kadının hiçbir anlamı bulunmamaktadır. Sonuç olarak, Hollywood sinemasındaki bu anlatı sisteminin, özellikle kadınların kapitalist aile modeline uygun bir form alması için eğitilmesine yönelik geliştirildiğini söyleyebiliriz.

Avrupa'daki sinema endüstrisinin bulunduğu dönemde Amerikan sineması yükselişe geçmiş 1920'lere gelindiğinde Hollywood'un kendine özgü temaları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bronco Billy "iyi kötü adam"ı ("the good bad man") bir ekol olarak çıkmış; duyguların yukarıda olduğu, hızlı tempolu kısa filmlerle aynı kahramanın dizi olarak çekilen maceralarının ilk örneklerini vermiştir (Abisel, 1995: 87-88).

1920'li yılların kolsuz, kısa ve dar giysileri tercih eden, kısa saçlı, her daim makyajlı Flapper kadınlarının eril bakışla şekillendiğini belirten Kitch (2001: 122-123) bu ürkütücü, kendine güvenen, yüzeysel olarak özgür, giyim ve davranışlarıyla cesur kadın imajının fahişelikle birlikte anıldığını ifade etmektedir. Evden uzaklaşmanın tehlikesine gönderme yapan bu kadın profilleri, toplumun yararına olan ve düzeni koruyan kadın profilinden oldukça uzaktır. Dönem açısından değerlendirildiğinde flapper kadınlarıyla başlayan devrim niteliğindeki değişimlerin yansımaları pek çok alanda kendini göstermeye başlamıştır. Toplumsal kurumlar açısından tehlike olarak görülen flapper kadınları izleyiciye gerçek özgürlüğün ne olduğunu sorgulatan anlatı yapısıyla sinemada da kullanılmıştır. Bu filmlerde kadınların aradıkları mutluluğa ve özgürlüğe ulaşmak için, eşi olan erkeğin kollarında konumlandırıldığına dikkat çeken Kitch, evlilik kararı veren kadının film sonunda herkes tarafından takdir edildiğini ve bu şekilde evliliğin ve ailenin olumlu etkisinin ortaya konulduğunu vurgulamaktadır.

Ekonomik bunalım dönemine rastlayan yıllarda ve New Deal politikası sonucunda, Amerikan ulusunun birlik ve beraberliği iyice önem kazandığına değinen Abisel (1995: 89), Hollywood'da ailenin ideal haline getirilmesi ve tarihin kahramanlarla birlikte romantikleştirilmesi sürecinin başladığını belirtmektedir. Ekonomik bunalım, kent yaşamının yozlaşmış ilişkilerinin karşısına "tarımsal geçmiş"in mutlu aile günlerine gönderme yapıp "mutlu aileyi" idealize eden bir yaklaşım oluşturulmuştur. Dönemsel olarak Hollywood filmlerini ele alan Dick (1998: 251-252) erkek egemenliğinin baskın olduğu Hollywood yapımlarında gerçek ve ideal kadın ayrımıyla kadının erkek bakışının nesnesi olduğunu belirtmektedir. Kadın anatomik yapısıyla (göğüs, bacaklar, dudak, kalça) yakın çekimlerde sunularak konu değil nesne

konumuna getirilirken erkek ise kadının imajını yücelten bir konumdadır. Konuşmak erkeklerin ayrıcalığıdır ancak kadın konuşuyor olsa bile pasif ve edilgen bir yapıda temsil edilir.

Bu dönem Amerika'sında Batı'ya göç ve bu göç yollarındaki mücadeleler toplumun büyük kesimini etkiler durumdadır. Amerikan sinemasının Western filmlerinde, aile ve aile içi dayanışma konusunda yapılan abartılı vurgulama, birlik ve beraberliğin sağlanması ile toplumsal düzenin korunması amacına yöneliktir. Geçmişleri ve gelecekleri, yerleri yurtları, çocukları ve gelenekleriyle topluluğun ruhu olarak sergilenen çiftçi aileleri; kahramanın yalıtılmışlığını ve yalnızlığını daha belirgin kılar (Abisel, 1995: 106). Burada aileyi irdelediğimizde, Hollywood aile ideolojisinin, göçü tek bir kahraman üzerinden değil, bir ya da daha fazla ailenin serüveni üzerinden, karşılaştıkları zorluklar ve aralarındaki ilişkiler ile aile olmanın zorlukların üstesinden gelmenin kaçınılmaz yolu olarak yansıttığı görülmektedir.

Hollywood'un Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki irdelediği toplumsal yapı, sanayileşmenin artması ile oluşan kentlere yönelik yoğun göçler, politik uygulamalara ilişkin artan eleştiriler, beklentileri karşılayamayan bir sistemsel çıkmazdan oluşmaktadır. Doğal olarak sistem kendisini inşa ettiği ana ideallerini tekrardan kurgulamak ve yerleştirmekle mükellefti.

1930'lu yıllar sonrası Amerika'daki ekonomik çalkantıların Hollywood'da da yaşandığını belirten Bakır ve Onat (2015: 92-93), Amerikan sinema endüstrisinin bir bütün olarak, her zaman en fazla ilgi gördüğünden emin olduğu şiddet ve cinsellik temalarına yöneldiğini ifade eder. Şiddet gangster filmleri ile hayat bulurken cinsellik düşmüş kadın/metres filmleri ile hayat bulur. Ancak bu filmlerdeki cinsellik, günümüzdeki gibi şeffaf bir cinsellik değildir; örtüktür ve bir düşünce olarak hayat bulur. Erkek olduğu varsayılan izleyiciye sunulan bir cinselliktir. Ekonomik nedenlerle kötü yola düşen ama yine de iyi ahlakını yitirmeyen kadınlar aileyi kurtarmak için bedenini dahi onurluca kullanabilir. Yani kadın ona atfedilen toplumsal rolleri içerisinde aileyi ayakta tutmakla yükümlüdür.

II. Dünya Savaşı, Amerika'yı büyük buhrandan çıkaracak olan "güçlü, cesur, vatansever" erkeklerin cephede savaştıkları, çoğunlukla da savaş için ülke dışında bulundukları için de iş hayatında kadına yer açıldığı dönemdir. Para kazanmanın, ev dışı iş üretmenin tadına ve gücüne varan kadınlar, savaş sonrasında mutlak dizginlenmeli, ideolojik düzenlemeler zaman kaybetmeden hazırlanmalıydı. Savaştan geri dönen

erkeklerin, kadınlara bıraktıkları işlerini geri almak için kadınların eski ev içi görevlerine geri dönmeleri gerekliydi. Bu dönemde Hollywood filmlerinde yeniden ana tema yüce annelik ve ailenin kutsallığı, kadının aile içindeki mutlu yuvanın temeli olduğudur. Baba aile içinde olması gerektiği gibi ev dışı sorumluluklarını kahraman edasıyla yerine getirmektedir. Böylece toplumsal rolleri belli mutlu çekirdek aile Hollywood filmlerinin ana temasıdır. Ancak Hollywood'un kurulmuş bu düzene karşı gelecek kadınlar içinde kurgusu hazırdır. Zira beyaz perdede mutlu aile temalarının dışında erkekten (kocadan) bağımsız bir yaşam sürmeyi hedefleyen güçlü kadınlar da vardır. Sinemanın, seyircide, anneyle bütün olduğu ve biseksüel nitelik taşıdığı ödipal-öncesi evreye dönme arzusu uyandırdığına dikkat çeken Smelik (2008: 10), Hollywood sinemasında güçlü, erotik, femme fatale karakterler barındıran ve açıkça dişil seyirciye de seslenen film türlerinin, sinemadaki karakterle özdeşleşen seyirciye haz verdiğini belirtmektedir. Hem erkek hem de kadın için tehlike oluşturan bu kadın tipi felakete yol açacak bir düzlemde resmedilmektedir. Tehlikenin nedeni aileden yoksun bağımsız kadındır.

Savaş döneminde iş nedeniyle evden ayrılan kadın ile birlikte Amerikanın temeli olan çekirdek aile sorun haline gelmeye başlar. Ardı ardına çekilen Hollywood filmleriyle savaş sonrası güçlü ekonomiyle birlikte erkek işini ve evdeki iktidarını geri kazanmış kadın ise mutlu yuvasına dönmüştür. Ailesiyle birlikte evinde kocası ve çocuklarıyla olan kadınların tasvir edildiği filmlerin mutlu sonla bittiğine dikkat çeken Abisel (1995: 111), ev işlerinden ve evden uzaklaşan kadınların film sonunda öldüğünü ya da hayatta kalmak için bir erkeğe muhtaç olduğunun vurgulandığını belirtmektedir. Bireysel eril kimliğin ve bunun ifadesi için gerekli olan şiddetin inşası hedeflendiğinden; kadının rolü bu bağlam içinde belirlenir. 1970'lere kadar tür değişse de aile filmlerinin başlıca teması aşk-görev karşıtlığıyla bu yönde biçimlendirilmiştir. Ailenin güvenliğini sağlama ve düşmanları yok etme görevi ise her zaman erkeğe bırakılmıştır.

Ryan ve Kellner'a göre (2016: 218) yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarının birçok yeni romantik filmi ve aile filmleri annelik yapan erkeklere ilişkin olumlu temsiller yansıtırken, yaslanacak güçlü bir erkek koluna muhtaç kadın portreleri çiziyordu. Diğer taraftan bağımsız kadınlar yeni-*noir* tarzı örümcek kadın tiplemelerine büründürülüyor ya da yuva yıkıcılar olarak tanıtılıyordu. Temsildeki bu tür tepkiler,

sağın yetmişli yıllarda feminizme karşı başlattığı çok daha geniş çaplı kültürel karşı tepki çerçevesinde yorumlanmalıdır.

1980'ler ve 1990'ların filmlerinde, fettan ve yıkıcı kadın karakterlerinin devreye girdiği dönem olarak, aile yine tehdit altındadır ancak bu kez içerden değil dışarıdan bir tehlikeyle sözkonusudur ve tehlike yine kadındır. Ryan ve Kellner'a göre (2016: 251) kadınların, babaerkil ailenin yıkımından sorumlu günah keçileri konumuna yerleştirilmesi, bozulan evliliklerin çoğuna kadınların erkekleri terk etmesinin neden olduğu da göz önüne alınırsa, oldukça tahripkardır.

2.3.4.1. Bilim Kurgu Filmlerinde Aile Temsili

Tüm film türleri sadece bir konu değil pek çok konuyu bir arada vermektedir. Aile, bilim kurgu sinemasının ana temalarından biri olmamakla birlikte bu tür filmlerin çoğunda bir temsil olarak yer almaktadır.

Abisel (1995: 147) Yıldız Savaşları, E.T. (The Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982) gibi iyimser mistik fantezilerin, Poltergeist (Tobe Hooper, 1982) gibi korku filmi örneklerinin, geleneksel aileyi yücelterek onu, "dışardan" gelecek kötülüğün karşısına çıkabilecek tek güç olarak inşa ettiğini ve geleneksel değerlerin tekrar devreye sokulduğunu ifade etmektedir.

Eve dönüş, aileyi bir araya getirme ve bulma, evin tehdit altında olması gibi metaforların sıklıkla kullanıldığı bilim kurgu filmlerinde uzaklaşmanın sonucunda ortaya çıkan bir yabancılaşma da sözkonusudur. Vizyona girdiği dönemde konusu ve kurgusuyla oldukça dikkat çeken Cristopher Nolan'ın yönettiği Interstellar (2014), ailenin bir üst konu olarak ele alındığı bilim kurgu filmlerindendir. Daha iyi bir gelecek için yapılan yolculuklar genellikle aileden dolayısıyla evden kopuşu da ifade etmektedir. Bilim kurgu filmlerinde yolculuğun, kişinin kendisine ve evine yabancılaşmasının başlangıcı olarak gösterildiğini belirten Roolof ve SeeBlen (1995: 26-27), yolculuktan dönen kahramanın her şeyi yabancılaşmış olarak bulduğuna dikkat çekmektedir. Felsefede de önemli bir yer tutan ve varoluşu tamamlayan bir süreç olarak yolculuk, bilim kurgu sinemasının ilk örneklerinde teşvik edici bir şekilde anlatılırken daha sonraki örneklerinde evden ayrılmanın tehlikelerine değinilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. METODOLOJİ VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Hollywood bilim kurgu sinemasında aile temsili, sıklıkla işlenen bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailenin yapısı ve istenen yönde biçim kazandırılabilir olması, sistemin sürekliliği ve kendini yeniden üretmesi açısından önem taşır. Uygarlıkların dayandığı, toplumun temel bir birimi olarak aile, üreme yoluyla kültürün devamlılığını da sağlamaktadır.

Sinema, insanları oluşturduğu alana dahil etme ve toplumsal yapıya form verme bakımından etkili bir kitle iletişim aracıdır. Yarattığı büyülü ortamla mesajlarını etkili kılan sinema filmleri, kendi ideolojisini üreterek izleyiciyi yönlendirme gücüne sahiptir. Sinema ve aile ise egemen gücün elinde tuttuğu önemli ideolojik aygıtlardır. Bu bilgilerden hareketle aile ve bilim kurgu filmleri arasındaki ilişki daha çok önem kazanmaktadır. Bilim kurgu sinemasındaki anlatı unsurları ile aile arasındaki ideolojik ilişkiyi belirlemek bu çalışmanın temel amacıdır.

3.1. Çalışmanın Yöntemi

Anlamın sinema filmlerinde varolması çeşitli yöntemlerle gerçekleştirildiği gibi bunları ortaya çıkarmak için de farklı yöntemlere başvurulmaktadır. Göstergebilim, anlam üretiminin "koordinatlarını" vermesi açısından film çözümlemesinde sıklıkla başvurulan yöntemlerden biridir. Bu çalışmada Hollywood Sinemasından aile temalı beş bilim kurgu filmi göstergebilimsel yöntem kullanılarak çözümlenmiş, anlatı ile oluşturulan ideolojik anlam ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Göstergebilimde anlatı yüzeyinin değil, derinliklerden yüzeye doğru uzanan üretim sürecinin çözümlendiğini belirten Rifat (2009: 23), bu çözümleyici söylemin bir tutarlılık içinde yaratılabileceğine dikkat çekmektedir. Göstergebilim her şeyin söylenebilmesi değil, tutarlı bir şekilde her şeyin birbiriyle bağıntı içinde olmasıdır. Saussure, dilbilimin, genel göstergebiliminin ancak bir bölümü olduğunu düşünürken, Barthes'a göre (1993: 23-24) dilbilimin bir bölümü olmakla birlikte söylemin anlamlı büyük birimlerini göstergebilim üstlenmektedir. 'Dilyetisi'ni gözlemlenecek tek katmanlı bir nesne olarak değil, oluşturulmuş, 'inşa edilmiş', anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak gören göstergebilim, onun üretiliş biçimini anlamak için kuruluşunu, oluşum sürecini yeniden

kavramaya ve yeniden anlamlandırmaya çalışır (Rifat, 2009: 15). Anlamın ne olduğuna değil nasıl yaratıldığına odaklanan göstergebilim, izleyiciye gösterilen dışında başka bir şeye işaret ederek mesaj oluşturmaktadır. Her filmin görünen, dışsal ve görkemli bir metaforik düzeyi bir de görünmeyen, gerçekte anlatılan ve bastırılan Oidipal düzeyi olduğunu belirten Zizek (2012: 25), filmin ideolojisinin bu noktada ortaya çıktığını ifade eder.

Metz'i sinemanın gerçekten de bir dil, fakat kodsuz bir dil olduğunu söylemeye yönelten şey, doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirme isteğidir. Sinema bir dildir çünkü metinleri vardır; anlamlı bir söylemi vardır (Wollen, 2014: 108). Sinemada kullanan bu dilin görünen dışındaki anlamlarını ortaya çıkarmak çeşitli aşamalarda gerçekleştirilmektedir. Dizim'in anlatıda bir zincir şeklinde gerçekleştiğini belirten Barthes'a göre (1993: 54), anlam gösteren yüzeyle gösterilen yığının eşanlamlı bölümlenişinin ürünüdür. Dil, gerçeği bölümleyen şeydir.

Rifat (2009: 109), anlam çözümleme sürecini söylemsel, anlatısal ve mantıksal olarak üç aşamada açıklamaktadır: Söylemsel analiz, işlevsel anlatı birimlerinin kişi, mekan ve zaman açısından belirmesi ve temalar ile temaları süsleyecek figürlerin ortaya çıkması aşamasıdır. Anlatısal düzey, olay örgüsünün kurulmasını sağlayacak işlevsel anlatı birimlerinin belirmesi, aralarındaki ilişkilerin ve dönüşümlerin ortaya çıkarılmasıdır. Anlamın temellendiği, kaynaklandığı mantıksal yapılar ise derin anlam düzeyinde yani mantıksal düzey aşamasında gerçekleşmektedir. Bu aşamada derinlerdeki anlam ortaya çıkarılmaya çalışılır. Greimas'ın temel anlamsal boyut düzlemi, anlam düzlemlerine getirdiği önemli yorumlardan biridir. Temel yapı ya da mantıksal anlamsal yapı diye adlandırılan düzey anlam evreninin en soyut, en derin düzeyidir (Rifat, 1996: 34). Göstergebilimin aşamalarından olan dizisel ve dizimsel çözümlemenin uygulandığı çalışmada Hollywood bilim kurgu sinemasının beş filmi içeriğindeki aile teması ve içerdiği psikanalitik ögeler ölçüt alınarak amaçlı örnekleme esasına göre belirlenmiştir. Araştırmada; E.T. the Extra-Terrestrial (1982), Artificial Intelligence: AI (2001), War of the Words (2005), Interstellar (2014), Blade Runner 2049 (2017) filmleri, aile ve ideoloji bağlamında çözümlenmiştir.

3.2. E.T. the Extra-Terrestrial Film Çözümlemesi

3.2.1. Filmin Künyesi

Hollywood'un en tanınmış yönetmen ve yapımcılarından biri olan Steven Spielberg'ün yönettiği E.T. the Extra-Terrestrial[1] (1982) filminin senaryosu Melissa Mathison'a aittir. Steven Spielberg, Jaws (1975), Close Encounters of the Third Kind (1977), Back to the Future (1985-1989-1990), Jurassic Park (1993), Schindler's List (1993) gibi yüksek gişesi olan filmlere de imza atmıştır.

Filmin kadrosunda Henry Thomas (Elliott), Drew Barrymore (Gertie), Robert MacNaughton (Micheal), Dee Wallace (Mary), Peter Coyote (Keys) gibi isimler bulunmaktadır.

Çeşitli ülkelerden farklı dallarda 51 ödül alan film, dokuz dalda aday gösterilerek dört Oscar ödülünün de sahibi olmuştur. Film 1994 yılında Kongre Kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli" filmler arasına seçilmiş, Amerikan Film Enstitüsü'nün hazırladığı tüm zamanların en iyi 100 Amerikan filmi arasında yer almaktadır (Imdb, 2015).

Yayınlandığı dönem hafif kaba ifadeler içermesi nedeniyle ebeveyn rehberliğinde (Parental Guidance) izlenmesi önerilen filmin, daha sonra çeşitli oyunları da piyasaya sürülmüştür. Filmle ilgili önemli bir ayrıntı ise Spielberg'ün, dönemin Amerika Başkanı Ronald Reagan tarafından davet edilerek film gösteriminin Beyaz Saray'da gerçekleştirilmesidir (Wikipedia).

3.2.2. Film Karakterleri

E.T., bilim kurgu filmlerindeki zarar veren, işgalci uzaylı profilinden oldukça farklıdır. Hareketleri ve tavırlarıyla izleyiciye masum, güvenilir ve sevgi dolu olduğu izlenimi verilmektedir. Uzay aracının onu unutup gitme nedeni de küçük bir fidanı severek incelerken oyalanmasıdır. E.T.'nin en belirgin özelliği evine olan bağlılığıdır. Filmin ana karakteri Elliot, onun akıllı olduğunu film boyunca birkaç kez tekrarlar. Her gördüğünü ve duyduğunu tekrarlayan E.T. saklandığı dolabı da evi olarak nitelemiştir. Cinsiyeti erkektir. Yaşı bilinmeyen E.T. bir çocuk gibi davranır; evi dağıtır, her şeyi keşfetmek ve denemek ister. Diğer yandan anneyi de hayranlıkla takip etmektedir. Sürekli tekrarladığı kelimeler: iyi/uslu ol, telefon, ev'dir. E.T. yeni tanıştığı bu insanları

---

[1] Türkiye'de *E.T.* ismiyle gösterime giren filmin orjinalinde kullanılan "Extra-Terrestrial" ifadesi *Dünyaya Özgü Olmayan* anlamına gelmektedir.

seviyor olsa da ait olduğu ev'in, ailenin önemini film süresince izleyiciye anımsatır. Sevdiği ve benimsediği Elliot ve ailesinden ayrılarak kendi evini tercih eder.

Elliot, ilkokul öğrencisidir. Duygusal ve merhametli bir çocuktur. Hayal gücü kuvvetlidir ve dış dünyayla ilgilenmemektedir. Bir uzaylı yaratıkla karşılaşana kadar pek arkadaşı yoktur. Anne ve babası boşanmış olan Elliot babasını özlemektedir. Boşanmayı kabullenmemekte ve babasını göremediği için kızgınlığını annesine yansıtmaktadır. Babaya duyduğu ihtiyaç pek çok sahnede kendini gösterir. Elliot için E.T. kendisine baktığı bir aynadan öte güçlü bir baba figürü gibidir. ET.'yi evine kavuşturmak için çabalarken aslında kendi ailesini de bir araya getirme gayreti içindedir. Elliot bilime güvenmemektedir. Ayrıca E.T.'nin gelmesiyle daha cesur ve dışa dönük bir kişiliğe sahip olmuştur.

Evin küçük kızı olan Gertie, annesinin okuduğu peri masallarına inanan bir çocuktur. Gertie ancak sevdiği bir şeyi elinden almakla tehdit edilerek sır tutmaktadır. ET. İlk onunlayken konuşunca bildiği her şeyi ona öğretmeye çalışır. Aslında E.T. onun için bir oyuncak gibidir. Gertie söylediklerini duymayan anne özlemini E.T.'yi kadın gibi giydirerek gidermektedir. Güven ve bağlılık hissettiren bir eşya olarak sürekli kucağında bulunan oyuncak bebeğine çok bağlıdır.

Ailenin büyük oğlu Michael, görevlerini yerine getirmeyen ve her fırsatta arabayı gizlice kullanan 14-15 yaşlarında bir gençtir. Ancak boşanan annesine de sözleriyle destek olmaya çalışır. E.T.'nin hayatlarına girmesiyle birlikte ona yardımcı olan Michael büyümeye ve sorumluluk sahibi olmaya başlar. E.T. hastalandığında oyuncak dolabına girip, dışa dönük ama duyarlı ve hassas olmayı ifade eden, cenin pozisyonunda yere uzanır.

Mary, eşinden boşanmanın travmasını atlatamayan ve yalnız var olamayan bir kadın imajına sahiptir. Çocuklarından özellikle Elliot'un suçlayıcı ifadeleri onu daha çok üzmektedir. Boşandığı kocasının sevgilisiyle Meksika'dadır. Oysa kocası eskiden Meksika'yı hiç sevmemektedir. Mary, yaslanacak güçlü bir erkeğe muhtaç kadın portresi çizmektedir. Dikkati sürekli dağınıktır. Gözünün önünde olduğu halde E.T.'yi bile fark etmez. Çocuklarla ve evle ilgilenme noktasında kendisini yalnız ve yetersiz görmektedir. Cadılar bayramında çocuklar gece olduğu halde eve gelmeyince Mary sinirli bir şekilde evden çıkar ve *"bu yaptığınızı babanıza söyleyeceğim"* diye söylenir. Çocuklar kadar Mary'de bir baba otoritesine ihtiyaç duymaktadır.

Keys, filmin pek çok sahnesinde vardır ancak yüzü hiç gösterilmez. Çocukluğunda kendisi de Elliot'la benzer bir durum yaşamıştır. Kameraya yansıdığı her sahnenin evin dış çekimiyle devam etmesi ev için bir tehlike gibi algılanırken daha sonra Mary'nin yanında konumlandırılması bu evin ihtiyaç duyduğu baba figürü olarak sunulduğunu gösterir.

3.2.3. Filmin Öyküsü

Film, araştırma yapmak için ormana inen uzaylıların görüntüsüyle başlar. Bunu fark eden insanlar uzay aracını aramaya koyulur ve uzaylılar acilen dünyadan ayrılırlar. O sırada gördüğü küçük bir çam fidanını inceleyen uzaylı arkadaşlarını orada unuturlar. E.T. korku içinde kaçarken şehre doğru ilerlemeye başlar. Elliot ısmarlanan pizzaları alıp eve dönerken arka bahçede birinin olduğunu fark eder ve ertesi gün nöbet tutarken bir anda karşısında E.T.'yi görür. Bir süre sonra onu kardeşleriyle de tanıştırır.

E.T. ile evde yalnız kalan Gertie ona kelimeleri öğretir. E.T. "E.T. phone, home" kelimelerini tekrarlayarak ne istediğini anlatmaya çalışır. Üç kardeş artık gökyüzünden geldiğini anladıkları E.T.'nin eviyle iletişim kurmak istediğini anlayarak radar yapmaya başlarlar.

Cadılar bayramında kostümlerden faydalanarak E.T.'yi saklamayı başaran kardeşler uzaya sinyal göndermek için yaptıkları radarı denemek için ormana giderler. Elliot yaptıkları aygıtın çalıştığını ve sinyal gönderdiğini görür. Cevap gelmesini beklerler ancak hiçbir hareket olmaz. Uyuya kalan Elliot sabah uyanınca E.T.'yi yanında bulamaz ve bağırarak onu aramaya başlar. Michael ve Gertie'yi bulan Mary Elliot'u bulamadığı için çok endişelenir ve sabah polise haber verir. O anda kapı açılır ve Elliot içeri girer. E.T.'nin orada olmadığını öğrenince Michael'e onu bulmasını söyler. Michael bisikletiyle aramaya başlar ve E.T.'yi nehir kenarında baygın olarak bulur. Onu eve getirir ve hasta olduğu için E.T.'yi Mary ile tanıştırmak zorunda kalırlar. E.T.'yi görünce korkuyla çocukları kucaklayıp kaçmaya başlayan Mary kapıyı açınca özel giysili hükümet adamları evin her tarafından içeri girmeye başlar. Aile sorgulanır, E.T.'ye testler yapılır. Elliot ile E.T. aynı durumdadır, ikisi de hastadır. Aynı şeyleri yaşamaktadırlar. Bir süre sonra Elliot iyileşirken E.T. kötüleşmeye başlar. Keys Elliot'a kendisinin de böyle bir durumla karşılaştığını anlatır ve aileye çok yakın davranır. Keys son kez görmesi için onu E.T.'nin yanına götürür. Elliot onun yaşadığını anlar ve E.T.'yi arkadaşlarıyla birlikte kaçırırlar. Mary ile Keys onların arkasından birlikte

ormana giderler. Uzay gemisinin geldiğini gören çocuklar E.T.'yle vedalaşmaya başlarlar. E.T. çiçeğini de alarak uzay gemisine biner ve uzay aracı uzaklaşır.

3.2.4. Dizimsel Çözümleme/Kesitler

3.2.4.1. Kesit 1: Başlangıç Durumu/Elliot

Filmin uzay gemisinin ormana inişiyle başlayan ilk kesitinde korkutucu bir yapı yoktur. Uzay aracının içinde bitkilerin olduğu bölüm masalsı renkler ve görüntülerle yansıtılır. Bu görüntüler 1981 yılında çizgi film olarak yayınlanmaya başlayan Şirinler çizgi filmini de anımsatmaktadır. Çizgi film "uslu olursanız belki de onları görebilirsiniz" sözleriyle başlar. E.T.'nin ilk cümlesinin "be good (iyi ol)" olması bu açıdan önemli bir ayrıntıdır. Bu, uzaylı algısının kırılmak istendiği sahnelerin başlangıcıdır. Buna karşın evin dışarıdan görünümüne kasvet hakimdir. Bitkiler ve ağaçlar kurumuştur. Banliyö bölgesinde bulunan evdeki ailenin yaşantısı kameralara yansır. Ancak yetişkin yerine çocuklarla başlangıç yapılmaktadır. Masanın etrafında oyun oynayan gençleri ve tek başına olan Elliot'ın alınmadığı oyuna katılmak için gösterdiği çaba görülür. Her gencin önünde Coca Cola ve atıştırmalık cipsler vardır. Bu sahneler ürün yerleştirme örneği olduğu gibi Amerikan yaşam tarzına ve kapitalizmin temel özelliği olan hiç tatmin olmayan arzulara dair de fikir vermektedir. Cips ve benzeri atıştırmalıklar su içme arzusunu hiç tatmin etmeyen ve içtikçe daha çok susatan Cola ile bütünleşmektedir.

Anne makineye bulaşıkları dizerken gençlerden birinin onun kalçasına dokunması, boşanmış bir kadına toplumsal algıyı göstermesi açısından önemlidir. Evde bulunan bir erkek olarak baba, kadını koruyan bir otoritedir. Ancak buna müdahale edecek tek kişi evin büyük oğlu Michael'dir ve o da arkadaşına bağırarak görevini yerine getirir.

Filmin ilk kesitine, bir baba görünmediği halde baba söylemi hakimdir. Gençler oyun oynarken içlerinden biri "*baba kim*" nakaratının sürekli tekrar edildiği Papa Oom Mow Mow adlı şarkının çalınmasını ister. Papa, daha çok çocukların kullandığı bir ifadedir. Babanın filmdeki anlamı, yokluğu temsil eden bir eksiklik olarak anlaşılmaktadır. Örneğin masada yemek yerken kendisine inanmayan annesine karşı Elliot'ın sözleri bu eksikliği göstermektedir:

Elliot: *Babam bana inanırdı.*

Mary: *Belki de babanı arayıp anlatmalısın.*

Elliot: *Yapamam. Sally'yle birlikte Meksika'da*

Michael: *Kahretsin. Neden büyümüyorsun?*

Geleneksel ailenin yüceltilerek babaerkine ve otoritesine vurgu yapılan sahnede bir diğer dikkat çeken gösterge Elliot'ın annesini cezalandırmak için babasının sevgilisiyle olduğunu belirtmesidir. Boşanma nedeninin bilinmediği filmde, her ne olursa olsun aileyi bir arada tutma görevinin kadında olduğu vurgulanmaktadır. Geçmiş uygarlıklardan günümüze çeşitli mitler ve imgelerle kutsallık atfedilen kadın, bu konumunu doğurganlığa dolayısıyla kurduğu aileye borçludur. Aileyi koruyamaması ona karşı olan saygının yitirilmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca sahne, id (Elliot) ve süper ego (Mary) çatışması olarak da yorumlanabilir. Süper ego, id'in düşüncesizce davranışları karşısında duygularına yenik düşmeme gayretiyle otoritenin kendisinde olduğunu kabullendirmeye çalışmaktadır. Ancak işaret edilen gerçek, parçalanmış ego'dur yani aile. Anneye olan ihtiyacını ağlayarak anlatan çocuk, bu seslenişine karşılık bulamaz. Ebeveynin boşanmasıyla erken gelişen ego bir bölünmeye neden olmuştur ve ego'da boşluk (babanın yokluğu) meydana getirmiştir. Bu durumda çocuk ya başka bir öteki arayışına girecektir (nesne, obje, yeni bir baba), ya da bu eksikliğin yarattığı bölünmeyi bilinçaltında bırakarak kendini farklı duygularla ifade edecektir. Elliot'ın karşılık bulamayan ihtiyacı, ailenin yaşadığı bölünmenin anneye öfke olarak yansımasına neden olmaktadır. Mary kadın olarak iktidarı temsil edemez ve otoritesini kuramaz. Sahne, erkek otoritesine duyulan ihtiyacı da vurgulamaktadır.

Anlatıyı göstergelerle kuran Steven Spielberg, ailenin içinde olduğu boşluk duygusunu ve yaşadıkları eksikliği yansıttıktan sonra umudu ve beklentiyi Elliot'ın elindeki fenerden çıkan ışıkla vermektedir. Elindeki şekerlemeleri uzatmasıyla beklenen mucize kendini gösterir. Ancak yönetmen başka bir feneri E.T.'nin izini süren yabancıların elinde aile için bir tehdit olarak yansıtmaktadır.

3.2.4.2. Kesit 2: Dönüştürücü Özne/E.T.

Beklenen mucize şekerlemeleri toplayarak çalışma odasına kadar gelir. Elliot için umut ve güven pekiştirilmiştir. Karşı karşıya kaldıkları anda, E.T.'nin onun her hareketini taklit etmesi Elliot'ın büyülendiği ve özdeşleşmenin başladığı andır. Lacan (1951), oyun oynarken aynadaki hareketlerin kendi hareketleriyle aynı olduğunu gören çocuğun kendinden geçtiğini, bitimsiz bir illüzyona girdiğini belirtir. Aynada görülen şeyleri ve civardan yansıyan nesneleri keşfetme çabaları ile oyun devam eder. Elliot için

E.T. kendisi olduğunu sandığı bir illüzyonun nesnesidir. Özdeşleşme durumu Elliot'ın aslında E.T. için verdiği mücadeleyi kendisi için de vereceği anlamında sunulmaktadır.

Çalışan ve üç çocuğuna bakmak zorunda olan Mary, bir erkekle paylaşması gereken görevleri tek başına yapmaktadır. Mary'nin çocuklarıyla yeterince ilgilenememesinin nedeni aile olmanın koşulu olarak gösterilen babanın yokluğudur. Çünkü babaerkil toplumlarda kadın duygusal ve daha az akıl gerektiren alan olarak ev içinde, erkek ise rasyonellik gerektiren ev dışında konumlandırılmıştır. Sistem kendi yarattığı sorunu toparlama yani aileyi tekrar kurma görevini kadına vermektedir. Çünkü bu aynı zamanda doğanın kadına verdiği görevdir. Oysa Beaviour'a göre (1993: 110-146) insan türünün devamına dönük vücut yapısıyla annelik kadının "doğal" görevi olsa da insan toplumu hiçbir zaman doğanın eline bırakılmamıştır, bu nedenle analık içgüdüsü insan türüne uygulanamaz. Çünkü günümüz toplumları çocukla zenginleşen annelik için gerekli durum ve koşullara sahip değildir. Ancak küresel ideoloji kendi yarattığı çelişkili durumu yok etmek maksadıyla sinemayı kullanmakta ve doğal olgularla bir illüzyon yaratmaktadır.

Mary hasta olan oğluna karşı ilgisizliğini anlar ve daha ilgili bir anne profili çizer. Ancak ücretsiz annelik görevlerini bırakıp ücretli işçiliğine devam etmek zorundadır. Sorunun çözümü film ilerledikçe kendini göstermeye başlayacaktır.

Elliot'ın E.T. ile yalnız kaldığı sahnede geçen diyaloglarda babaerki, sistemin kısa özeti, gücün kimde olduğu ve yine yerleştirilmek istenen tüketim ideolojisi göstergelerle sunulmaktadır:

Elliot(E): *Konuşabiliyor musun?*

E: *Ben insanım*

E: *Bir Oğlan, Elliot*

E: *Cola. Bunu içeriz. Bu bir içecek.*

E: *Ve bu da bir balık. Balıklar balık yemi yer. Köpekbalıkları ise balıkları yer.*

E: *Bu yerfıstığı ama yenmez, sahte. Bu para. Anladın mı? Parayı yerfıstığının içine koyuyoruz. Anladın mı? Banka. Bu bir araba. Bununla etrafı dolaşırız.*

Erkek olduğuna yapılan vurgu aynı zamanda babaerkine yapılan bir vurgudur. Elliot'ın daha sonra tümü Star Wars film kahramanlarına ait oyuncaklarını E.T'ye tanıtması da buna işaret etmektedir. Hollywood'un önemli bilim kurgu serilerinden olan Star Wars, beyaz babaerkil şövalye egemenliğinin hüküm sürdüğü filmlerdendir. Küresel sermaye ideolojik ihtiyaçlarını karşılamakta her sıkıntıya düştüğünde diğer

türler gibi bilim kurgu filmlerinin fantastik yolculuğuna başvurmuştur. Elliot'ın sahip olduğu oyuncaklar dışarıdan gelecek kötülüklere karşı aileyi savunacak özelliklerle donatılmıştır. E.T.'yi takip edenler onun evine gitmesinin, Elliot'ın aileyi bir araya getirmesinin karşısında bir engeldir. Ancak onlara karşı mücadele edecek kahraman şövalyeler her zaman vardır.

Kapitalist ideoloji, film kahramanlarını gıdadan giyime, oyuncağa kadar pek çok alanda kullanarak yeni sektörler oluşmasını sağlamaktadır. Oluşturmak istediği algıyı bu ürünler vasıtasıyla yerleştirmektedir. İzleyicinin izlerken özdeşleştiği, yerinde olmak istediği kahramanlar onun edilgenleşmesine neden olurken, kendisine yabancılaşarak aynada kendisiyle yüzleşmesine engel olmaktadır. Tüketim toplumunun önemli bir özelliği keyif almak, arzulamak ve hazzın süreklilik kazanmasını sağlamaktır. Cola bu anlamda arzulama ve haz alma döngüsünün hiç sona ermeyeceğini temsil eden önemli bir üründür. Aile sofralarının vazgeçilmez içeceğidir.

Kapitalizm doyurulmalıdır. Balıklar bunun içindir. Cola içmek, birlikte sinemaya gitmek, pizza yemek bir yaşam tarzıdır ve aileleri kapitalizmin balığı haline getirir. Kapitalizm büyük balık olduğunu hiçbir zaman inkar etmez. İnsan özlemlerine cevap veren, arzu ettiğine krediyle ulaşmasını sağlayan bankalar kapitalist politikaların en önemli uygulayıcısıdır. *Parayı bunun içine koyuyoruz* ve o bize araba veriyor. Kapitalizmin gelişmesi ile tüketim ön plana geçmiş, satış için yeni yöntemler ve kolay kredi olanakları geliştirilmiş ve gereksinmelerin anında tatmini için birey ve toplum özendirme sürecine itilmiştir. Bu gelişmeler sonucunda geleneksel kültür çökmüş ve yerini hedonizmden başka dayanağı olmayan bir anti-kültür almıştır (Featherstone, 2013: 51-59).

Evde yalnız kaldığı gün evi keşfetmeye çıkan ve her şeyi deneyen E.T. buzdolabındaki patates salatasını fırlatarak bira kutusunu tercih eder. Benzer şekilde aynı hareketi "sağlıklı yiyecekler saçmalığı" diyerek Michael da yapmıştır. Amerikan yaşam tarzının sunulduğu bu sahnelerde E.T.'nin buna hemen uyum sağladığı görülmektedir.

Kendisini E.T.'yle özdeşleştiren Elliot, *"Mutlak güç bende"* sözüyle E.T.'den aldığı güce dayanmaktadır. Lacan'ın narsistik dönem dediği ayna evresini ifade eden *"Mutlak güç bende"* cümlesi Elliot'ın başlangıçta dağınık ve parçalanmış olan benliğini imgelerle bütünselleştirir. Simgesel düzene geçiş aşaması bu özdeşleştirmeler yoluyla

gerçekleşir. Öteki olarak E.T.'nin tuttuğu ayna ailenin ihtiyaçlarını yansıtırken, E.T.'nin söylemini de yansıtmaktadır. E.T.'nin kullandığı ilk kelimeler bunu gösterir:

E.T.: *İyi ol, iyi ol, iyi ol.*

Gertie: *Ona bunu da ben öğrettim.*

Elliot: *Onu rahat bırakmalısın*

E.T.: (Buck Rogers adlı çizgi romanı Elliot'a uzatıp işaret eder) *Telefon*

Elliot: *Telefon mu dedi?*

E.T.:(Parmağıyla gökyüzünü işaret ederek) *Home. E.T. phone, home*

E.T.'nin öğrendikten sonra adını tekrarladığı ve televizyonda ailelerin mutlulukla konuştuğunu gördüğü telefon sadece bir iletişim aracı değildir, ürün olarak karşımızda bulunmaktadır. Ürünler insanlara çeşitli duygular vererek sevgi bağlantısı oluşturur. Sevdiklerinle konuşturması, buluşturması gibi özelliklere sahiptir.

Kucağında sürekli bir bez bebek taşıyan Gertie, kendisini duymayan ve yeterince ilgilenemeyen annesinin yerine E.T.'yi koyar. Kız çocuk için annelik, mucizevi bir oyundur. E.T.'yi yetişkin bir kadın gibi giydirirken anaerkine de gönderme yapılmaktadır. Elliot bunun saçmalık olduğunu söyleyerek babaerkinin mutlak gücüne vurgu yapar. Gertie onu kadın gibi giydirdiği için pişman olur. İnsan topluluğu aile biçiminde olduğu sürece, çatışma kendini Oedipus karmaşası olarak dışa vurur ve suçluluk duygusu yaratarak çevresiyle olan ilişki içinde tamamlanır (Freud, 2011: 89). Elliot'ın daha önce Gertie'ye iyi davranmadığını, onun odasına gittiğini gören Mary'nin *"sana eziyet etmesine izin verme"* demesinden anlıyoruz. Ancak E.T.'nin gelmesiyle birlikte kardeşler arasında güçlü bir bağlılık ve birliktelik duygusu gelişmeye başlar. Bastırılan saldırganlık duyguları ötekinin söylemleriyle simgesel düzene geçişi sağlamaktadır. Üç kardeşin farklı davranışlarla yansıttığı baba yokluğu ve ihtiyaç duyulan aile ortamı, dönüştürücü özne olarak E.T.'nin eve gelmesiyle ortaya çıkmıştır.

Elliot E.T.'ye evi ve eşyaları tanıtırken her yer dağılır. Oda karışmıştır, hiçbir şey olması gereken yerde değildir.

Mary: *Burası bir oda değil, bir savaş alanı*

Elliot: *Odayı yeniden düzenliyordum.*

Savaşmadan ihtiyaç duyduğun şeyi elde edemezsin. Ev, var olan haliyle ailenin ihtiyaçlarını gidermemektedir. Odada başlayan düzen tüm eve yayılarak gerçek bir aile kurulmalıdır. E.T.'yi evine göndermek kendileri için de aile olmaya giden yoldur. Elliot'ın sözleri sanki ona ait değildir.

Michael: *İyi görünmüyor* (E.T.'den bahsediyor).

Elliot: *Öyle deme. Biz iyiyiz.*

Michael: *Bu "biz" saçmalığı da ne? Hep biz diyorsun.*

Özdeşleşme Elliot'ın "biz" demesiyle netleşmektedir. İzleyici de bu "biz" içinde konumlandırılmak istenir. Bilinçaltının koşulu olan dil, ötekinin söylemiyle kendini göstermektedir. Bu andan itibaren E.T.'nin arzusu ve ihtiyacı aynı zamanda ailenin de ihtiyacı ve arzusudur. Bu ihtiyaç Elliot'ın, babasının gömleğini eline almasıyla bir kez daha açığa çıkarılmaktadır:

Elliot: *Babamın gömleği. Babamın bizi maçlara ve sinemaya götürdüğü ve patlamış mısır savaşları yaptığımız zamanları hatırlıyor musun?*

Michael: *Bunu yine yapacağız Elliot*

Gerçek bir aile olmak bir yaşam tarzına sahip olmayı ifade etmektedir. Tüketim toplumunun bir göstergesi olarak boş zaman aktiviteleri aileyle ve özellikle babayla bütünleştirilmektedir. Amerikan toplumunun yaşam tarzında babayla birlikte gidilen maçlar büyük önem taşır. Aile olmaya duyulan ihtiyaç ve bunu gidermeye yönelik bir kararlılık görülmektedir: *Bunu yine yapacağız Elliot.*

3.2.4.3. Kesit 3: Performans

E.T.'nin eviyle iletişime geçmesi için radar yapmasına yardımcı olan Elliot ve Michael gerekli olan tüm malzemeleri bir araya getirirler. E.T. gece boyunca bunları birleştirirken Elliot şaşkınlıkla, Michael ise kaygıyla onu izler.

Elliot*: Şimdi parçaları birleştiriyor. Sana zeki olduğunu söylemiştim.*

Michael: *Kaygılanıyorum Elliot. Evi havaya uçurabilir.*

E: *O ne yaptığını biliyor. Bak nasıl nefes alıyor. İşe yarayacak.*

M: *Şimdi neler hissediyor acaba?*

E: *Her şeyi hissediyor.*

Elliot karşılaştığı ilk andan itibaren E.T.'ye güvenmektedir. Çünkü onunla kurduğu özdeşleşme kendine olan güvenini de arttırmaktadır. Ertesi gün cadılar bayramıdır ve E.T.'yi dışarı çıkarmak oldukça kolay olacaktır. Mary, hayalet kostümü giydirilen E.T.'yi Gertie zanneder. Mary'yi gören ve daha önce Gertie'ye masal anlatırken hayranlıkla onları izleyen E.T. tuhaf sesler çıkararak hareketlenmeye başlar. Kapının önüne çıktıklarında Mary'yi baştan aşağı süzen (Bkz. Görsel 1) E.T.'nin sesi duyulacak bir şekilde iç geçirdiği duyulmaktadır.

Görsel 1. E.T.'nin Mary'ye Baktığı Sahne



Mary'nin üzerinde leopar desenli kedi kadın kostümü vardır. Kapı deliğinden, perdenin arkasından bir nesneyi veya olayı izlemek gizlice yapılan yasak bir davranış izlenimi vermektedir. Bir nesnenin deliğinden bu görüntüye bakmak ve aynı anda iç geçiren sesle bu sahneyi vermek izleyicide cinsel arzulara yönlendirme olarak yorumlanabilir. Nitekim Zizek (2006), bu tür sahnelerin henüz cinselliği bilmeyen çocuklar için verdiği tek bilginin soluk sesleri olduğunu ve bu şekilde izleyicide özdeşleştirme yaratarak hayal etmeye yönlendirildiğini belirtmektedir. Çünkü libidomuz kendini ayakta tutmak için illüzyona ihtiyaç duyar. Bununla birlikte filmin sonradan çıkarıldığı açıklanan sahnelerinin basına dağıtılan fotoğraflarında E.T.'nin yarı çıplak uyuyan Mary'yi izlediği görülmektedir (Bkz. Görsel 2).

Görsel 2. E.T.'nin Mary'i Uyurken İzlediği, Filmden Çıkarılan Sahne



Her ne kadar çıkarılan sahneler film içinde değerlendirilemese de cadılar bayramındaki göstergeler filmin cinsel arzu uyandırma amacı taşıdığı şeklinde

okunabilir. Film boyunca ailenin önemine yapılan vurgu bu arzuyu gidermenin meşru yolunu gösterir: evlenip çocuk yapmak. Çünkü insanın doğuştan gelen iki önemli eğilimi olan cinsellik ve saldırganlık, toplum içinde yaşamayı zorlaştırdığı için meşru yollarla ortaya çıkmalıdır.

Elliot ve E.T. radarı denemek ve amaçlarına ulaşmak için ormana doğru yola çıkarlar. Radar çalışır, sinyaller göndermeye başlar. Ancak uzun süre bekledikleri halde karşılık gelmez. Yorgunluktan uyuyakalan Elliot E.T.'yi arar ama onu bulamaz. Eve giren Elliot ağlayarak, Michael'e "O burada mı?" diye sorar ve olmadığını öğrenince Michael'e onu bulmasını söyler. E.T.'yle özdeşleşerek kimliğini kuran Elliot, arzunun nasıl ihtiyaç haline geldiğini göstermektedir. Yeniden mutlu bir aileye kavuşma arzusunu E.T. ile bulan Elliot artık onu kaybettiğini düşünmektedir. Elliot'ı merak edip polise haber veren Mary de aynı kaybetme korkusunu yaşamaktadır. Bir anda karşısında gördüğü Elliot'a sarılır ve ağlamaya başlar. Ailesini ihmal ettiğini anlamıştır, pişmanlık yaşadığı yüzüne ve sözlerine yansıtılır.

E.T.'yi bulan Michael onu eve getirir. Elliot ve E.T. iyi değildir. O güne kadar duygusal olarak aynı şeyleri hissederken artık fiziksel olarak da bütünleşmişlerdir. İzleyiciyi filmin bir parçası haline getiren bu sahneler yetişkinlerin sorunlu dünyasına da gönderme yapmaktadır. Michael yardım etmesi için E.T.'yi annesine anlatır:

E.T.: (elini Mary'ye uzatarak) *Anne*

Elliot: *"Biz" hastayız. Sanırım ölüyoruz.*

Klasik bir üslubun kullanıldığı sahnede tüm imgeler ve E.T.'nin "*Anne*" diyerek elini uzatmasıyla oldukça duygusal bir ortam yaratılmaktadır. Ancak Mary korkuyla çocukları kucaklayıp kaçar. E.T. çaresizlikle elini uzatır, umutsuzca arkalarından inler. Kapıyı açmalarıyla birlikte ilk günden itibaren E.T.'nin ve ailenin peşinde olan hükümet yetkilileri eve girmeye başlar. Banliyö dünyasının sakin bir yaşantıya sahip ailesi, devlet güçlerinin saldırısıyla tehdit altındadır. Aslında çocukların gözüyle yetişkinlerin duygudan yoksun akılla yönetilen dünyası sunulmaktadır.

3.2.4.4. Kesit 4: Bitiş Durumu

Mary dışında hiçbir yetişkinin yüzü gösterilmeyen filmde özel giysili de olsa yetişkinler ilk kez görülür. Michael'ı sorgulayan adamlar E.T.'nin nasıl bir etkide bulunduğunu sorarlar.

Michael: *O zeki. Elliot aracılığıyla iletişim kuruyor.*

Bilim Adamı: *Elliot onun düşündüklerini düşünüyor.*

Michael: *Hayır, Onun hissettiklerini hissediyor.*

Elliot ve E.T. hastadır, cihazlar bağlıdır. Keys, Elliot'a ormandaki aygıtın ne olduğunu sorar.

Elliot: *O bana geldi*

Keys: *Bana da geldi. On yaşından beri bunu bekliyorum. Onun ölmesini istemiyorum.*

Elliot: *O bir iletişim aracı. Eve gitmesi gerek, halkını arıyor. Ama ben nerede olduklarını bilmiyorum.*

Keys: *Onun burada olması bir mucize Elliot ve sen elinden gelenin en iyisini yaptın*

Keys anlayışlı bir bilim adamıdır ve daha önce böyle bir durumla karşılaştığı için uzay varlıklarının kötü olmadığına inanmaktadır. Bilim adamı olsa da bilimin duygudan yoksun oluşuna karşıdır. Her haliyle güven veren Keys sevgi doludur ve Elliot'ın elini tutarak duygusal bir bağ geliştirir. O anda E.T.'nin hayati fonksiyonları yavaşlamaya başlarken Elliot normale döner. Elliot gerçekle yüzleşmektedir, baba figürü sevgisiyle yanındadır. Aynadaki imgenin kendisine ait olmadığını anlar. Kendi benliğine ve dünyaya döner.

Elliot: *Benimle kal. Beraber. Burada olacağım.*

E.T.: *Kal. Kal. Beraber. Elliot*

Bilim adamları "*onu kaybediyoruz*" diyerek hareketlenir ve ilk defa yüzleri görünür. Mary oğluna sarılarak ağlamaya başlar. E.T. ölmüştür ancak tüm aile kaybedilen bağlılığı yeniden kazanmış olarak bir aradadır. Ailedeki çözülmenin maddi koşullara bağlı olarak çıkarlara dayandığını gösteren film, sevgiyi ve kaybedilen değerleri topluma değil eve, aile gibi özel bir alana yerleştirmektedir.

Bilim adamı Elliot'ı cam bir fanusun içinde olan E.T.'yle yalnız bıraktığında Elliot'ın yüzü cama yansır. Kendisiyle yüzleşir, kırılma ve kopma gerçekleşmiştir. Hiçbir şey hissetmemektedir.

Elliot: *Ölmüş olmalısın. Çünkü içim bomboş. Sana hayatım boyunca inanacağım. Seni seviyorum.*

Odadan çıktığı sırada E.T.'nin yaşadığını anlar ve mahallenin çocuklarıyla onu kaçırırlar. E.T.'nin evine gitmesi için yardım ederler. Herkesle vedalaşan E.T. son

olarak Elliot'ın yanına gider. Mary, Keys ile birlikte olanları gözyaşıyla izlemektedir, sahne ailenin yeniden bütünlenmesini göstermektedir. E.T. çiçeğini kucaklayarak uzay aracına biner. Kapı kapanır ve uzay aracı ışıklar yayarak uzaklaşırken ailenin yeni otorite figürü Keys ile yan yana olan Mary gülümser. E.T. evine kavuşurken Keys'i baba olarak konumlandırmıştır.

3.2.5. Dizisel Çözümleme/Karşıtlıklar

Filmde anlam üretimi ailevi değerlerin ve duyguların kaybedilmesiyle ortaya çıkan olumsuzlukları yansıtmak üzerine kurulmuştur. Genellikle travmatik bir olayla karşılaşan film karakterleri, başlangıçtaki durumlarından farklı bir noktada filmin sonuna gelmektedirler. Karşıtlıklar bazen bir karakterin sahip olduğu özelliğin diğer karakterlerin özellikleriyle karşılaştırılması şeklinde kurulurken bazen de başlangıçta sahip olunan özelliklerin sona doğru değişmesiyle kurulmaktadır. Karşıtlık kurma sadece karakter üzerinden değil olay ve olgular üzerinden de gösterilebilmektedir. E.T. The Extra-Terrestrial filminini temel karşıtlıkları Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. E.T. The Extra-Terrestrial Filmi Temel Karşıtlıklar

Dünyalı	Dünya Dışı
Bilim	Maneviyat
Akıl	Duygu
Karanlık	Işık
Muhafazakar	Liberal
İletişim (Telefon)	İletişimsizlik
İd	Süperego
İçe Dönük	Dışa Dönük
Yetişkin	Çocuk
Cinsellik	Aile

Film izleyicinin olumsuz ve işgalci olarak yansıtılan uzaylı figürüne dair kalıplarını kırarak sempatik, duygusal bir yaratıkla karşılaştırır. Dünyaya özgü olmayan bu yaratığın dünyaya geliş nedeni de bu anlam üzerine işlenmektedir. Film boyunca dünyalı ve dünya dışı karşılaştırması yapılarak kaybedilen değerler hatırlatılır. Dünyaya

ait olmayan E.T. duygusaldır ve evine önem vermektedir. Eve gitmeye yapılan vurgu Amerikan toplumunda kaybedilmeye başlayan aile bağlarına işaret etmektedir. Dünyalılar bu bağları koparmıştır ve E.T. dünyanın dışından "bir mucize gibi" gelerek onlara eve gitmeyi, aile olmayı öğretmiştir. Film toplumsal boyuttaki bölünmeyi eleştirmektedir. Dünyanın kaybetmeye başladığı maneviyat ve duyguların önemi, insanlığı ele geçiren bilim ve aklın zarar veren, yok eden yönleriyle karşılaştırılarak gösterilmektedir. Bilim adamları E.T. dünyaya geldikten sonra onu ve aileyi sürekli olarak takip etmişlerdir. Amaçları E.T.'yi ele geçirip deney aracı olarak kullanmaktır. Bilimin acımasızlığı fen dersinde kurbağaları nasıl keseceklerini anlatan öğretmenin sözleriyle ilişkilendirilmektedir. Tehdit unsuru olarak yansıtılan bilim dünyası, insanları eve gitmeye ve birbirini sevmeye çağıran E.T.'nin tam karşıtı özellikleriyle sunulmaktadır. Araştırma yaptıkları ve evi izledikleri her sahnede ortama ürpertici bir karanlık hakimdir. Buna karşılık E.T. ışık veren parmağıyla Elliot'ın kanayan elini iyileştirdiği gibi ruhundaki yaraları da iyileştirir. Kurumak üzere olan çiçeği canlandırır. Bilim karanlıktır, maneviyat ise ışık. Bilim canlılara ve doğaya zarar verir, maneviyat hayat verir. Bilim ve maneviyat karşıtlığı diğer karşıtlıklarla pekiştirilmektedir.

Maneviyatın önemine yapılan tüm vurgular özel bir alanı işaret etmektedir. Tüm bu mesajlar ailenin ve evin içine yöneliktir. Filmdeki ev sanki dış dünyadan izole edilmiştir. Komşuları yoktur, film boyunca başka evler görüntüye dahil edilmez. Ev, okul ve orman filmin mekanlarıdır. Ryan ve Kellner'a göre (2016: 398-399) bu yalıtılmışlıkla kurulmak istenen anlam, dönemin siyasi gidişatıyla doğrudan ilgilidir. Amerikan siyasetinin muhafazakar yapısından sıyrılarak liberal figürlerine ağırlık verilen filmde, muhaliflerin olabileceğini ancak kendilerine gösterilen sınırlar dahilinde kalabileceklerine işaret edilmektedir. Bununla birlikte olumsuzluklar nedeniyle kötüye giden dış ilişkiler ve Amerika'nın pek çok ülkeye verdiği zararları görmezden gelip kulakları tıkamak ve kendi evimize dönmemiz gerektiği mesajı verilmektedir. Evin dış dünyayla iletişimsizliğine karşın film boyunca eviyle iletişim kurmak isteyen E.T. vardır ve E.T.'nin en çok tekrarladığı kelimelerden biri de telefon'dur. Tüketime yönlendirme çeşitli bağlar vasıtasıyla gerçekleştirilir. Telefon uzaktaki sevdiklerine kavuşturur, görmesen de onlarla iletişim halinde olursun. Aileyi bir araya getirmenin tek yolu kendi içlerinde kurdukları güçlü iletişimdir. Elliot'ın dışa kapalı oluşu iletişimsizlikle dolayısıyla dağılmış aile travmasıyla ilişkilendirilmektedir.

Filmin ilk kesitinde yansıtılan id ve süperego çatışması anne Mary ve oğul Elliot arasındaki anlaşmazlıkta ortaya çıkmaktadır. Dağılmış olan aile bölünmüş olan egoyu temsil eder. Bir baba yokluğunu kabullenmeyen Elliot istediği şeyin o an olmasını isteyen, ulaşamayınca hırçınlaşan egonun parçası id'i yansıtmaktadır. Diğer karşıtlıklar da temelde bu bölünmüşlüğün yansıması olarak okunabilir. Annesine ve kardeşlerine karşı hırçın davranan Elliot'ın içe kapalı ve yalnızlığı tercih eden yapısı E.T.'nin gelmesiyle birlikte dönüşüme uğrar. Karşıtlık, E.T.'den önce ve E.T.'den sonra şeklinde kurulmaktadır. Birilerine ihtiyaç duyan Elliot'ın kapısında o güne kadar "Enter" yazılıyken, bu yazı E.T.'den sonra "Don't Enter" a dönüşür. E.T.'yle özdeşleşen Elliot, onun duygularını kendisine aktarmıştır. Kendi bölünmüşlüğünü de onarmaya çalışan Elliot, odasını dağıtırken kendi özel alanını oluşturmaya, kendini tanımlamaya başlamıştır.

Filmde sadece çocukların olması ve yüzleri hiç gösterilmeyen yetişkinler bir diğer karşıtlıktır. Yetişkinler saflığı ve masumluğu yitirmiştir, onlar da bilim gibi acımasızdır. Ryan ve Kellner'a göre (2016: 401), muhafazakar filmlerin pek çoğunda alkışlanan seri ve rekabetçi yetişkin dünyasına, sık sık kullanılan bakış acısı çekimleriyle çocukların ya da E.T.'nin gözünden bakılarak bu dünyanın tehditkarlığı vurgulanır.

Çocuk filmi olarak yansıtılsa da film ebeveynlere ve yetişkinlere yönelik mesajlar barındırmaktadır. Pek çok sahnede alt anlam olarak göstergelerle kurulan bastırılmış cinsellik ögeleri bulunmaktadır. Mary Gertie'ye masal okurken üzerinde bornozuyla E.T. onu hayranlıkla izlemektedir. Filmin çıkarıldığı açıklanan çekimlerinin bu sahneden sonra geldiği belirtilmektedir. E.T. izledikten sonra elindeki şekerlemeleri Mary'nin yastığına bırakmaktadır. Bastırılmış cinsellik göstergelerle filme serpiştirilmiştir. Aileye ve çocuğa yönelik bir filmde bastırılmış cinsellik karşıtlık olarak bulunmaktadır. Bastırılan cinselliğin toplumdaki meşru yolu aile kurmaktır. Küresel ideolojinin dayattığı düzenle ortaya çıkan sorunlardan biri de boşanma oranlarının yüksek olmasıdır. Ancak bu durum kapitalizm açısından önem taşımamaktadır. Aileye bu kadar önem veren ve aile kurmaya teşvik eden kapitalizmin boşanmaya karşı önlem almaması yine kendi lehine bir durumdur. Temel bir özelliği olarak kapitalizm önce sorunu yaratır, sorundan faydalandıktan sonra onun çözümünü üreterek bundan da kar elde eder. Boşanmak aile için bir tehdit değildir. Asıl tehdit anne babanın bir arada olmamasıdır. Boşandıktan sonra aileye mutlaka yeni biri katılarak ebeveyn olunmalıdır.

Yeni gelen her anne ya da baba yeni eşyalar, yeni bir ev, yeni çocuklar yani daha fazla tüketim demektir.

3.3. Artificial Intelligence: AI

3.3.1. Filmin Künyesi

Steve Spielberg'in yönettiği Artificial Intelligence: AI[2] filminin senaryosu yine Spielberg'e aittir. Brain Aldiss'e ait bir öyküden uyarlanan filmin hikayesi, Ian Watson tarafından yazılmıştır. Yapımcısı olan Stanley Kubrick'in ölümüyle Spielberg'in beyazperdeye aktardığı film, pek çok sahnesinde Kubrick sinemasından izler taşımaktadır (Imdb, 2018). İki dalda Oscar'a aday gösterilen filmin kadrosunda Haley Joel Osment (David), Frances O'Connor (Monica), Sam Robards (Henry), William Hurt (Prof. Hobby), Jude Law (Jigolo Joe), Teddy (Mecha oyuncak ayı, seslendiren Jack Angel) bulunmaktadır.

3.3.2. Film Karakterleri

David, sonsuz sevme ve bağlanma yeteneğiyle üretilmiş yapay zeka bir Mecha çocuktur. Tüm mecha'lar gibi üretilme amacını yerine getirmekten başka insani hiçbir özelliği yoktur. Ancak sadece sevmeye ayarlanmış olan David'de, gerçek bir çocuk ve rakip olarak Martin'in ortaya çıkmasıyla kıskançlık duygusu gelişir. Üretilme amacının dışında duygular geliştirerek Monica tarafından sevilmek ister. Pinokyo masalı onun için düşlerine ve var olmaya giden yolun anahtarıdır. Tek isteği gerçek bir çocuk olmaktır. Oyun olduğunu zannettiği dolabın içinde, yemek masasında David'in gerçek hayattan yalıtılmışlığı simgelenir. İlk örnek olması nedeniyle eşsiz ve tek olduğunu düşünen (kibir) David, kopya olduğunu anlayınca denize atlayarak intihar eder. Film boyunca izleyiciyi var olmanın gerçekte ne olduğunu ve mekanik olanı sorgulatırken, kaybedilen anne sevgisini bulma yolculuğuna çıkarır.

Monica, çocuğunu kaybettiği için hayatına devam edemeyen bu nedenle görevlerini de yerine getiremeyen bir kadındır. Kocasının hediye ettiği David'i önce kabullenmez ancak zamanla bağlılık gelişir. Artık yemek masasında daha neşeli bir aile vardır. Monica David'le nitelikli zaman geçirmektedir çünkü David'in sevgisi onu iyileştirmektedir. Ancak sözcüklere dökülmeyen, göstergelerle sunulan ölüm fikri Monica'yı hala etkilemektedir. Gerçek oğlu hayata döndükten sonra Henry'nin

---

[2]Film, Türkiye'de *Yapay Zeka* ismiyle gösterime girmiştir.

zorlamalarıyla David'i terk eder. Duygusuz değildir, kablolardan oluşmuş bir çocuk olsa da onu fabrikaya vermez ve ormana bırakır.

Henry, karısını da kaybetmemek için aldığı David'i sadece bir oyuncak olarak görmektedir. Zaten bu çocuklar bağlılık prosedüründe kimin adı söylendiyse ona bağlılık geliştirmektedir. Bu nedenle David ve Henry arasında hiçbir bağ bulunmaz. Henry'de gerçek bir aile olmak için çaba harcamaz. Mecha üretimi yapan bir şirkette çalışıyor olması ve onların üretilme aşamalarını bilmesi bu durumun nedeni olabilir. Rasyonel ve pragmatist bir profilde izlediğimiz Henry, bir Mecha *sevmeyi bildiğine göre nefret etmeyi de bilir* diyerek David'in evden atılmasını ister. Çünkü gerçek oğulları dönmüş ve David'in işi bitmiştir.

Jigolo Joe, kadınları cinsel olarak tatmin etmek için üretilmiştir. Duruma uygun şarkı çalan, romantik konuşan Joe, kadınları mükemmel olduklarına inandırmak için tasarlanmıştır. Gerçeğin taklidi olduğunu bilse de gerçeği aratmayacak kadar iyi olduğuna ve varlığına inanmaktadır. David'e, insanların işlerine yaradığı için onu sevdiklerini ancak hata yaptığı ve işe yaramadığı an sevginin biteceğini hatırlatır.

Profesör Allen Hobby, Mecha adlı yapay zeka tasarlayan ve üreten bir şirketin sahibi aynı zamanda bilim adamıdır. İnsanların ihtiyaçları doğrultusunda cinsel amaçla kullanılan mechalarla piyasaya hakim olan Prof. Hobby, oğlunu kaybettiği için gerçek duygulara sahip yeni bir yapay zeka tasarlanmasını ister. Prof. Hobby her şeyi kontrol altında tutmak isteyen biridir.

Martin, kıskanç, bencil ve sinsi bir çocuktur. İyileşip eve dönmesiyle birlikte David'in annesine olan ilgisini kullanmaya başlar ve ona yapay olduğunu sürekli hatırlatır. Onu rakip olarak görmektedir ancak bunu aşağılama şeklinde yansıtmaktadır. David'i süper oyuncak olarak tanımlar ve yalan söyleyerek evden atılmasına neden olur.

Mecha bir oyuncak ayı olan Teddy, pek çok filmde ve çizgi filmde kahramanı yönlendiren ve doğruyu bulmasını sağlayan yaşlı bilge özelliklere sahiptir. David'i hiç bırakmaz ve filmin sonuna kadar gerçek olma düşünü gerçekleştirme yolculuğunu onunla beraber tamamlar.

3.3.3. Filmin Öyküsü

Küresel ısınma ve iklim değişikliği dünya üzerinde felaketlerin meydana gelmesine ve bazı şehirlerin yok olmasına neden olmuştur. Kaynakların yetersizliği insan nüfusunun da azalmasında etkili olmuştur. Ancak küçük bir azınlık bu

kaynaklardan yararlanabilmektedir. İnsanların kaynakların doğru kullanması için hamilelik ve nüfus artışı yasalarla kontrol altına alınarak Mecha denilen ve hiç tüketmeyen robotlar üretilmiştir. Fırsatı kullanan Profesör Hobby kendi oğluna benzeyen ve sevme yeteneğine sahip bir çocuk üretir. Mecha'nın ilk sahipleri, kendi çocukları bir hastalık nedeniyle dondurulan Monica ve Henry Swinton çiftidir. Monica önce kabullenemese de daha sonra David'e alışır ve sevmeye başlar. Monica ve David gerçek bir bağ geliştirirler. Monica'nın okuduğu Pinokyo masalının etkisinde kalan David, gerçek çocuk olma hayali kurmaya başlar. Ancak bir süre sonra Monica ve Henry'nin oğlu Martin iyileşir ve annesine olan sevgisini kullanarak David'in evden atılmasına neden olur. David artık oyuncak ayısı Teddy ve Jigolo Joe ile Mavi periyi bulup gerçek bir çocuk olmak için çabalayacaktır. Profesör Hobby robot olduğunu anlaması için onu diğer örneklerin olduğu fabrikaya yönlendirir ve gerçekle karşılaşan David bunu kabullenemeyerek kendini okyanusa atar. Deniz altında mavi peri heykelini bulur ve onu gerçek çocuk yapması için dua eder. Ve bu şekilde iki bin yıl donmuş olarak kalır. Uyandırıldığında yeryüzü başka yaratıklar tarafından yönetilmektedir. David'in hikayesini zihnini okuyarak öğrenen bu yaratıklar onun isteğini gerçekleştirir ve ölmüş olan annesiyle bir günün tamamını geçirmesini sağlarlar. David ilk defa doğum gününü kutlar ve akşam olunca bir daha uyanmayacağını bildiği annesinin yanında uyur ve gerçek bir çocuk olarak ölür.

3.3.4. Dizimsel Çözümleme/Kesitler

3.3.4.1. Kesit 1: Başlangıç Durumu

Doğal kaynakların tükenişiyle ve doğaya verilen zararla ortaya çıkan felaketler sonucunda bilimin hayal ettiği yapay canlı türü üretilmeye başlar. Geçmişte satranç oynayan robotlardan yapay zeka mechaya büyük bir ilerleme olmuştur. Yapay zeka mechaların en önemli özelliği acı gibi birtakım hislere sahip olmasıdır. Prof. Hobby, yanında çalışan bilim adamı ve tasarımcılardan toplumda mechalara karşı oluşan olumsuz bakışı yok etmek için yeni bir model "yaratılmasını" istemektedir. İnsanların sevgili ihtiyacını gideren, duygu simülatörü robotlar değildir istediği; anne babasını örnek alan onlara yoğun sevgi ve bağlılık duyan bir çocuk mecha. Sahne, insanların duygusal ihtiyaçlarının nasıl pazar haline getirildiğini anlatan ekonomik düzen eleştirisidir. Filmlerinde öteki ve biz ayrımını imgelerle işleyen Kubrick'in etkisinin hissedildiği filmin başlangıç sahneleri de bu ayrıma yönelik kurulmaktadır. Kaynakları

kullanma ayrıcalığına da, öteki olarak konumlandırılan mechaları istedikleri gibi yönetme hakkına da küçük mutlu bir azınlık sahiptir.

İleri teknoloji, felaketlere ve doğanın tükenişine engel olamamıştır. Filmin girişinde verilen iklim değişikliğinin sonuçları bilimin öngördüğü gerçekleri yansıtmaktadır. Kapitalizmin yarattığı toplumun hangi felaketleri getireceği bilinmektedir ve toplumu yönlendirmek için sinemanın büyüsünden yararlanılmaktadır. Bilim kurgu sinemasında sıkça kullanılan temalarla gelecek haber verilmekte ve alınacak tedbirlere, yapılması gerekenlere dikkat çekilmektedir. Kapitalist ideoloji kendini eleştirirken yine kendi geleceğine yatırım yapmaktadır. Yaşanan tüm ekolojik felaketler çocuk doğurmaya getirilen kısıtlamayla bir başka felaket olarak anneliğin sona ermesine sebep olacaktır. Başlangıçtaki okyanus metaforu anneliği temsil etmektedir ve büyük dalgalar bu tehlikenin habercisidir. Diğer yandan maddi refahı devam ettirmenin tek yolu alınan bu kısıtlayıcı önlemlerdir.

Filmde dini imgelere sıklıkla yer verilmiştir. Şirketin amblemi Yahudiliğin sembolü olan yedi mumlu şamdanı çağrıştırmaktadır. Profesör Hobby mechaları anlatırken yaratmak kelimesini kullanır. Bir bilim insanıyla arasında geçen diyalog yaratılışla ilgili sorgulayıcı ifadeler barındırmaktadır:

Bilim insanı: *Soruma yanıt vermediniz. Bir robot bir insanı gerçekten sevebilirse o kişinin Mecha'ya karşı ne gibi bir sorumluluğu olacak?* (profesör düşününce) *Ahlaki bir soru değil mi?*

Prof. Hobby: *En eskisinden. Başlangıçta Tanrı, Adem'i onu sevmesi için yaratmadı mı?*

Bu diyalogda Prof. Hobby'nin, Tanrı'nın kendisini sevmeleri amacıyla insanları yarattığını ancak onların sorumluluğunu almadığına inandığı anlaşılmaktadır. Dünyada neler olduğuyla ilgilenmeyen bir Tanrı vardır. Prof. Hobby'nin ve bu çocukları alan ailelerin de böyle bir sorumluluğu yoktur. Prof. Hobby bir bakıma kendini Tanrı gibi konumlandırmaktadır. Tanrı, din ve "Tanrının unuttuğu ötekiler" üzerine kurulan söylemler filmde yoğun olarak kullanılmıştır.

David, eve ilk getirildiğinde Monica onu kabullenmez. Bir bebeğin vereceği ürpertiyi gözlerini kullanarak veren David, okyanusu (annelik) andıran mavi gözleriyle Monica'yı etkilemeyi başarır. Monica onun gözlerinde anneliğini görür ve ona bağlanır. Kibirli ifadelere sahip olan David, kendisini üreten bilim insanı Prof. Hobby'nin zihnini yansıtmaktadır. Yere iki kez kontrol ettikten sonra "*zemininizi beğendim*" diyerek bunu

ortaya koymaktadır. Bilimin müdahalesiyle korku ve kaygı uyandıran hikaye, filmin büyülü dünyasına da giriş işlevi görmektedir. Hiçbir tüketmeyen David, yemek sırasında Monica ve Henry'yi taklit eder. İnsanlığın tasviri olan sahnede David, sadece önümüze gelenleri taklid ettiğimizi, anlamsızca hatta kaygıyla güldüğümüzü göstermektedir (Bkz. Görsel 3).

Görsel 3. David'in Taklit Ederek Kaygıyla Güldüğü Sahne



Bilinmeyen bir yolculuğa çıkmak için tek yapılması gereken bağlanma prosedürünün anahtarını çevirmektir. Monica bu anahtarla onu koşulsuz ve sonsuza kadar sevecek bir çocuğun mutlak hayranlığa sahip olacaktır. Anne kelimesini kullanan David, Monica'ya ürperten ve heyecanlandıran bir kapı açar. Mucize gibi yansıtılan sahne ötekine duyulan inanç ve güven ile gerçekleşmiştir. David büyük bir sevgiyle ve hayranlıkla Monica'ya bağlıdır. Gerçek bir çocuktan farksızdır. Nitekim Özmen (2017), annenin şefkatle açılan, genişleyen, kavrayan, içine alan kucağı ve sözü sayesinde duygulu bir ruha kavuşarak, o somut deneyimlerin ve bir tarihin içinden geçerek insan olduğumuzu belirtir. Maddi bedenden yola çıkılmış bile olsa aile, müştereken maddi bedenin aşıldığı ve geride bırakıldığı bir tarihin mekanı ve sığınağıdır. Bu anlamda Prof. Hobby istediği gibi bir mecha yaratmakta başarılı olmuştur.

Henry ile dışarı çıkmak için hazırlanan Monica'nın kullandığı parfümü çok sevdiğini anlayan David tümünü kendine sıkar. Şişenin bittiğini gören Monica'nın üzgün yüzü aynadan yansıtılır.

David (D): *Anne, sen ölecek misin?*

Monica (M): *Günün birinde öleceğim, evet.*

D: *Yalnız kalacağım*

M: *Endişelenme*

D: *Ne kadar yaşayacaksın?*

M: *Çok uzun bir süre, 50 yıl.*

D: (Başını Monica'nın dizine koyarak) *Seni seviyorum anne!*

Parfüm şişesinin boşaldığını gören Monica'ya aynı anda David'in yönelttiği soru hayatın geçiciliğine dair çok iyi işlenen bir sahnedir. Parfümün uçucu özelliği, elinde biten parfüm şişesiyle aynaya bakan Monica ve "*sen ölecek misin?"* sorusu. Sahne ölümü ve hayatı sorgulatan, hayatın geçiciliğine vurgu yapan göstergelerle kurulmuştur. Bununla birlikte David annesine tutkulu şekilde hayrandır ve onu kaybetmekten korkmaktadır. İzleyici için özdeşleşme yaratan bu sahneler gelecek olan tehlikeye de işaret etmektedir. Monica'nın yaptığı telefon görüşmesi kaybetme korkusunun sebebini ortaya çıkarır; Martin tekrar hayata dönerek eve gelir.

3.3.4.2. Kesit 2: Dönüştürücü Özne/Pinokyo

Martin, eve döndüğünde sinsi, alaycı ve gerçeği çarpıtan özellikleriyle David'in karşısındadır. David'i tanımaya çalışırken bile ona bir makine olduğunu hatırlatır ve oyuncak gibi davranır.

Martin: *Bak seni benden daha uzun yapmışlar.*

David: *Kimler?*

M: *Onlar, oyuncakçılar. Niye onlara benzemiyorsun?*

D: *Neye?*

M: *Sıradan bir çocuğa benziyorsun. Doğum günün ne zaman?*

D: *Doğum günüm olmadı ki.*

Kitap okumasını istediği annesine Pinokyo masalını uzatır. Sırıtarak "*David bunu sevecek*" dediği gerçek bir çocuğa dönüşen kuklanın hikayesidir. İsrailoğullarının kralı Davut peygamberin başından geçenlerle de özdeşleştirilebilecek David için bu masalı dinledikten sonra Pinokyo, kutsal bir kitap haline dönüşecektir. O andan sonra tüm imgeler ve görüntüler ona doğru yapılan bir yolculuktur.

Martin tüm yaptıklarıyla David'e gerçek bir çocuk olmadığını anlatmak için uğraşır. Bu nedenle Masal David'in bundan sonra yaşayacaklarını da etkileyecektir.

Monica: *Peri onu öptü ve dedi ki; cesur Pinokyo temiz kalbinin yanında tüm yaramazlıklarını bağışlıyorum. Bundan sonra iyi olursan mutlu olacaksın. Sonra rüya*

bitti ve Pinokyo hayretler içinde uyandı. Artık bir kukla olmadığını ve tüm çocuklar gibi gerçek bir çocuk olduğunu gördüğünde ne kadar şaşırdığını tahmin edemezsiniz.

David'e annesinin saçından bir parça kesip kendisine getirirse kendisini seveceğini ve böylece Monica'nın da mutlu olacağını anlatan Martin amacına ulaşır. Artık David'in evdeki varlığı sorgulanmaktadır. Monica bu durumun iki kardeş arasında yaşanan normal bir durum olduğuna inansa da Henry, David'in kendilerine zarar vereceğini düşünmektedir.

İnsanın yaratılmasıyla başlayan kardeş kavgasının özünde de anne baba sevgisine sahip olmak vardır. Bununla birlikte kullanılan temalar oldukça karışık ve belirsizdir. Bir mecha olsa da o yokken alınan ve sevilen David'i kıskanan Martin yaptığı her hareketle David'in de bu duyguları yansıtmasına neden olmaktadır. Annesinin sevgisine sahip olmadığını düşünmeye başlayan David, Martin'i kıskanmaya başlayarak onu taklit eder. O da her çocuk gibi ilkel dünyasında karşıt duyguları barındırmaktadır. Anneye duyduğu tutkulu sevgiye karşın bu sevgiyi elinden almak isteyenlere de nefret duyabilmektedir.

Martin'in doğum gününde yaşanan olaylar David'in ormanda terk edilmesiyle son bulur. Piknik yapacaklarını zanneden David, annesinin onu bırakacağını duyduğunda bir daha kimseye zarar vermeyeceğine söz verir ama Teddy ile ormanda yalnız kalırlar. Sevgi isteğine yanıt yüz üstü bırakılmak olmuştur. David, hayatının ilk travmasını terk edilerek yaşar. David için travma ve umut annenin onun sevgi arzusuna yanıt vermemesinden kaynaklanır, terk edilmişlik ve o sevgiyi kazanma umudunu yaratan yanıtın yokluğudur.

3.3.4.3. Kesit 3: Performans

Filmin bu bölümünde David'in var olma yolculuğuna eşlik edecek olan Jigolo Joe'nun hayatından kesitler verilmektedir. Joe, cinsel ihtiyaçlar için üretilen mecha'dır. Bilimsel gerçekleri dikkate alması nedeniyle bilim kurgu filmleri arzuları ihtiyaca dönüştürerek geleceği inşa etmektedir. Nitekim filmin yayınlanmasından 9 yıl sonra, "2010 yılında ilk seks robotu satışa çıkarılmıştır. Robot insan derisine benzeyen sentetik bir cilde ve sahibinin sevdiği, sevmediği şeyleri öğrenmesini sağlayan yapay bir zekaya sahiptir. Ayrıca birlikte olduğu kişiyle basit konuşmalar yapıp, programı sınırlılığında duygularını ve aşkını gösterebilmektedir." (Morsünbül, 2018: 424). Üretilen ilk robotların protipleri filmlerle çok önceden sunulmuştur. Filmin kahramanlarından Jigolo

Joe da baştan çıkarıcı konuşmalarıyla ve aniden başlayan müzikle etkileyici bir ortam oluşturmaktadır. Bir cinayet olayına tanık olmasıyla birlikte kaçak olarak yaşamaya başlar. Değişken bir ruhu yansıtan sahne geçişleri bir anda karanlık bir ormanda, süper oyuncak ayıyla girilen dünyaya döner. David, kendi hikayesini Pinokyo'yla birleştirir ve kendisini gerçek bir çocuğa dönüştürecek olan mavi perinin peşinde bir yola koyulur. Onun bu arayışına Jigolo Joe özenli saçları ve kadınları etkileyen cazibesiyle katılır. David, Henry ve Monica'nın evinden atıldıktan sonra distopik bir dünyaya adım atmıştır ve Et Fuarında kendini bulmuştur. Bu fuar insanların mechaları öldürerek, asit dökerek nefretlerini ortaya çıkardıkları gösterilerdir. Görüntüler, düşünce ile duygu arasında bir sarsıntı yaratırken, insan benliğinin derinliklerinde bulunan şiddeti de sorgulatmaktadır.

Sistemin acımasızlığını gösteren bu sahneler, toplumda izole edilen azınlıklara işaret etmektedir. Yakalanan mechalar şölen havasında parçalanmaktadır. İnsan toplulukları ise bu sahneleri sevinçli tezahüratlarla bir eğlence gibi izlemektedir. David kolundan sürüklenip sahneye götürülürken yakılarak parçalanan bir dadı mechanın üzerinden düşen çocuk fotoğrafları kameraya yansır. Kapitalizmin bunalımlı yapısı bir yandan aileyi bir araya getirmeye çalışır diğer yandan bu özel alanı bir başka sektöre faydalanması için emanet eder ve onu dağıtır.

Kendisi de bir Yahudi olan Spielberg ani geçişlerle karmaşık duygular yaratır ve yakılarak öldürülen Yahudileri hatırlatmaya başlar. Faydalanamadığı her şeyi yok eden kapitalizmin de aynı şeyi yaptığını görmezden gelir. Yakılmak için sırasını bekleyen yaşlı mecha'nın sözleri filmin temel mesajını verir niteliktedir: *Tarih tekerrür ediyor. Bu, kan ve elektrik ayini. Sayılarımızı düşürüyorlar ve böylece sayısal üstünlüğü koruyorlar.* Irkçı söylem içeren bu cümleler Yahudilere yapılan soykırımı eleştirirken sayısal üstünlüğün önemine de vurgu yapmaktadır. Sayısal olarak üstün olmak daha çok çocuk sahibi olmakla mümkündür. Nitekim geçmişten günümüze üstün ırk temeline dayanan politikalarda kürtajı yasaklayan yasal düzenlemelerin yer alması da aile ve çocuğun önemine işaret etmektedir.

Flesh Fuarı'nda sürüklenen David Pinokyo olmadığını, kendisini yakmamalarını ister. Bir mechanın asla yalvarmayacağını söyleyen bir seyirci onun gerçek çocuk olduğuna inanır. Johnson ise yapaylığı yok ettiklerini, mechaların insanları etkileyip savunmasız bıraktıklarını anlatır. *Aranızda Sim'i olmayan varsa, ilk taşı o atsın* diyerek Hrıstiyanlığa ironik bir gönderme yapılır ve seyirciler David'i değil Johnson'ı taşlamaya başlar.

David’in distopik yolculuğunun amacı mavi periyi bulup gerçek bir çocuk olmaktır. En başından itibaren David’i izleyen Profesör Hobby onu kendine gelmesini sağlar. Hobby’i ararken kendisinin birebir kopyası onu karşılar, kendisinin eşsiz ve tek olduğunu söyleyerek onu parçalar. Prof. Hobby yanına gelir ve David’i durdurur.

David: *Ona sahip olamazsın o benim ben tekim. Ben David’im ben David*

Prof. Hobby: *Evet sen David’sin.*

David: *Eşsiz olduğumu sanıyordum.*

Prof. Hobby: *Sen eşsizsin*

Her yerde kendisiyle aynı kopyalarla karşılaşan David şirketin amblemini (yedi kollu şamdan) görür (Bkz. Görsel 4).

Görsel 4. David’in Şirketin Amblemini Gördüğü Sahne



Bu, hatırladığı ilk şey olduğunu söyleyerek resmini çizdiği semboldür. Kopya olduğunu kabullenemeyen David kendisiyle yüzleşmiş ve kopya olduğunu, benzersiz olmadığını farketmiştir. David bulunduğu binadan okyanusa atlar ve yolculuğu başka bir boyutta devam eder.

3.3.4.4. Kesit 4: Bitiş Durumu

David’in okyanusun derinlerine doğru aracıyla yaptığı yolculuk anne rahmindeki sıvı içinde kıvrılıp duran bir bebek gibi tasvir edilmektedir. Sevmeye programlanmış ama fiziksel olarak hiç gelişemeyecek bir robot suyun derinliklerine dalar ve ana rahminde yaptığı yolculukla gerçek çocukluğuna erişme dileğine kavuşur. Çocukluğun merkezi konumundaki bir evrede, David ebeveynleri tarafından terk edilerek ihanete

uğramıştır. David bozguna uğrayan hayalini ve gördüğü zararı telafi etmek için masalına döner ve onu gerçekleştirmek için çabalar.

Çocukça dileklerin gerçekleştiği bir rahatlama hissiyle sonuçlanan film, bu sevginin geri kazanılmasına ve varlığı tanımlamanın yoluna distopik bir dünyadan geçerek ulaştırıyor. Masalların anlatılmayan kısmıyla karşılaştıran Spielberg, metaforik düzeyde “gerçek olmak ölümlü olmaktır” demektedir. Oidipal düzeyde ise insan olmak değil insanların da kendisi gibi olması onu huzura kavuşturmuştur. Prof. Hobby, David’i kendi oğlunun kopyası olarak tasarlar. Monica onu komadaki oğlunun yerine kullanır. Döngü tamamlanır ve Monica’nın klonlanmış kopyasıyla David rahatlar.

3.3.5. Dizisel Çözümleme/Karşıtlıklar

Artificial Intelligence: AI filminin temel karşıtlıkları Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Artificial Intelligence: AI Filmi Temel Karşıtlıklar

Hayal	Gerçek
Bilim	Masal
Zeka	Sevgi
Organik	Mekanik
Hayat	Ölüm
Varlık	Yokluk
Oedipus	Anti-Oedipus

Sinemada anlam üretimi için kullanılan karşıtlıklar Artificial Intelligence: AI (Yapay Zeka) filminde karmaşaya dönüşmektedir. Birçok temanın bir arada işlendiği ve göstergelere boğulan film, izleyicide de bu duyguları yaratmaktadır. Metafor kullanımında ve bunları yansıtmakta çok başarılı olan Spielberg, filmin sorduğu birtakım soruları da yanıtsız bırakmaktadır. Film, tuhaf ve belirsiz bir dünyada, karmaşık ve zorlu bir hikayeyle özdeşleşmemizi ister. Bu bağ oldukça karmaşık da olsa net olan tek şey; David çocuksuz ailelerin rahatlığı için tasarlanmış ama evden kovulan duyarlı, sevgi dolu olmak için üretilmiş bir mechadır. Belki de temelde hikayenin Kubrick’e ve filmin ise Spielberg’e ait olmasının yarattığı karşıtlık bulunmaktadır.

Hayal gerçekle karşıt mıdır? Bu, filme ait bir sorudur. Hayali için çıktığı yolculukta karşılaştığı engellere rağmen vazgeçmeyen David’i diğer mechalardan farklı

kılan tek şey de bu amacıydı. Genellikle Amerikan filmlerinde sıklıkla işlenen ve kahramanın zaferiyle sonuçlanan hayal gerçek karşıtlığının temsil ettiği şey özgüvenli güçlü erkeği öne çıkararak, bulunulan toplumsal statüden üst tabakaya çıkmanın mümkünlüğünü sunan, toplumda başarılı olmanın önkoşulu olarak idealize edilerek kapitalizmi yücelten, geleneksel ataerkil aile ve alt metinde ırkçılığa destek veren bir aranjman sunmaktır. Bilimsel olarak bir robotun insan olması imkansızdır ancak David'e göre masallar da gerçeklerden üretilmektedir. Ailenin, bilimin hatta diğer mechaların olanaksızlığına inandığı bir konuda David amacına ulaşır ancak amacının gerçek bir çocuk olmak değil diğerlerini de kopya yapmak olduğu son sahnede kendini gösterir. Tek tipleşen kapitalist dünyanın tasviri oldukça etkili bir şekilde sunulmaktadır. Filmlerinde ebeveynleri sıklıkla eleştiren Spielberg, anneliğin evrenselliğine, dün olduğu gibi gelecekte de devam edecek bir zorunluluk ve ihtiyaç olduğuna işaret etmektedir.

Mechalar zeki ve hızlı olarak üretilirler, duygu simülatörleri olsa da herhangi bir duyguyu hissetmezler. Sadece simülatörle sevmek için üretilen David'in zamanla sevilmek istemesi bir karşıtlık olarak verilmektedir. David'in sorgulamasını sağlayan zekasıdır ancak yanıtını bulmak istediği soru onu duygularıyla karşılaştırır; anne sevgisi. Gerçek bir çocuk olmak anne sevgisine sahip olmakla mümkündür. Rasyonellik hayatta kalmak demektir, hayatı nasıl yaşaman gerektiğine duygular karar verir. Akılcı olmayı aksi takdirde hayatta kalınamayacağını buyuran kapitalizm, çalışma hayatının getirdiği zorluklar, artan boşanmalar vb. nedenlerle çocuklarıyla ilgilenmeyen aileleri ortaya çıkarmıştır. 21. yüzyıl postmodern ailelerin eleştirisine yönelik oluşturulan karşıtlık, kapitalizmin bunalımlardan beslenen yapısını da göstermektedir.

İnsan olmanın karşılığı nedir? sorusuyla şekillenen süreç izleyiciyi ötekilerle baş başa bırakır. Yok sayılan ve hayatları değersizleştirilen ötekiler. Coşkulu bir insan topluluğu (biz), mechalar (öteki) yanarken onları keyifle izlemektedir. Filmde sıklıkla sorulan sorulardan biri: Orga mısın yoksa mecha mı? İnsanları ırklarına, cinsiyetlerine, dinlerine göre ayıreden topluluklar kendi çerçevesi dışında kalanları insanlık dışı yollarla yok etmekte bir mahsur görmemektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde evrensel bir bakış açısı olmakla birlikte filmin, mechalarla özdeşleştirilen Yahudi ırkına işaret eden göstergelerle kurulması ve insani özelliklerin mechalarla bütünleştirilmesi bir ırkı yüceltmek şeklinde okunabilir. Filmin ilk kesitinde Prof. Hobby'nin verdiği komutlarla mecha kadın soyunmaya başlar. Prof. Hobby bu şekilde mecha'nın utanma

anlamında yetersizliğini açıklarken aslında insanların ve kendisinin gerçeğini göstermektedir. Prof. Hobby Mecha üzerindeki işlemleri tamamladıktan sonra mecha kadın aynasını çıkarıp rujunu sürer. Aynı anda sahne araçta kompakt aynasına bakarak makyajını tazeleyen Monica'ya geçer. Spielberg, biri mekanik diğeri insan olan iki kadını bu şekilde eşleştirir. Martin eve geldiği zaman üzerindeki aletlerle robota benzemektedir. İnsan robot karşılaştırması film boyunca devam eder.

Genellikle klasik anlatıyı tercih eden Spielberg, hayat ve ölüm karşıtlığını yoğun duygularla kurarak izleyici filmin içine çekmektedir. Monica'nın parfüm şişesinin bittiğini gördüğünde aynaya yansıyan kaygılı yüzü, parfümün uçuculuğu ve boş şişeyle hayata ve ölüme yapılan atıf özdeşleşme için uygun bir zemindir. Aynı anda David'in Monica'ya ne zaman öleceğini sorması ise karşıtlığı tamamlayıcı bir unsurdur. Hayat ve ölümün yan yana oluşunu hatırlatan bu sahnede Spielberg, klişe bir "hayat kısa" mesajı vermiyor olsa gerek. Karşıtlıkla üretilen anlam kapitalizmin *an'ın tadını çıkar* buyruğunu hatırlatmaktadır. Varoluşçu felsefeyle bütünleşen film, izleyiciyi varlık ve yokluk, var olmak ve olmamak gibi kadim bir sorgulamaya da sürükler. İnsan olarak var olmak ne demektir? Amacına ulaşmak için okyanusun derinliklerine yapacağı yolculuk öncesi Joe'nun David'e söylediği cümleler bu sorgulamayı netleştirmektedir: *Kadınlara beni anlat. Ben varım. Ben vardım.* David, sevmek için üretilen bir robottur ancak sevilmeyi arzulayarak bunun için gösterdiği çaba onun var oluşunu sağlayan bir gerçek olarak karşımızdadır. Seçimleri ve kararlarıyla özgür olan insan herkes gibidir yani her insan gibi var'dır. Onu diğerlerinden ayıran neyi tercih ettiği ve onu başarmak için neler yaptığıdır. David, sevilmeyi dilemiştir ancak bununla yetinmeyip hayalini, masalını gerçeğe dönüştürmek için tüm gücüyle savaşmıştır. Nitekim Prof. Hobby onunla son konuşmasında yaptıklarının gerçek bir başarı olduğunu ve bu nedenle eşsiz olduğunu vurgulamaktadır: *Sen doğana kadar robotlar hayal görmez, ne isteyecekleri söylenene kadar bir şey arzulamazlardı. Nasıl bir başarı olduğunun farkında mısın? Bir masal buldun ve sevgiden ilham, tutkudan güç alarak onu gerçek yapmak üzere yola çıktın. En olağanüstü şey ise bunu sana kimse öğretmedi. Mavi Peri'nin insanların olmayan şeyleri isteme şeklindeki kusurlarının parçası olduğu mantığını ya da insanlara özgü en yüce yeteneği yani hayallerin peşinden koşma becerisine. Senden önce hiçbir makine bunu yapmamıştı.*

Filmin mesajı bir robotun annenin sevgisini umutsuzca istemesi ve buna duyduğu ihtiyaçtır. Hikaye standart bir Oedipus dramı değildir. Öncelikle bağlılık

anlamında etkisiz olan bir baba vardır ve en önemlisi Oedipusu ortaya çıkaran anneye güven yoktur. Bu nedenle hikayede, Oedipus iktidar figürüdür diyen Deleuze'nin Anti-Oedipal'ini görmek mümkündür. Geçmişi olmadığı için David kurduğu hayaline şimdiki zamandan yani bugünden bakar. Freud'da bilinçdışı, geçmişe aittir oysa Anti-Oedipus'unda Deleuze (2000: 20), bilinçdışının bugüne ait olduğunu ve geleceğe, gelecekle ilgili hayallere bakmak olduğunu belirtir. Annenin az olan sevgisi David'in ezilmesine veya reddedilmesine neden olmaktadır. Bu durum o sevgiye ulaşma hayaliyle verilen mücadelenin temel nedenidir. Tüm bu veriler filmi Anti-Oedipus'a götürür. Anneye duyulan hayranlıktan ziyade annenin de kendisi gibi kopya olmasına duyulan arzu şeklinde karşımıza çıkar.

Filmin birçok temayı bir arada işlemesi, inşa etmek istediği aile ideolojisini de belirsizleştirmektedir. Sayısal üstünlük söylemi ırksal üstünlüğü sağlamak açısından ailenin önemine işaret ederken, sevgi ve bağlılık kavramlarının da ön planda olması insan ırkını korumak için aile olmaya yönlendirmektedir. Geleceğe dair öngörülerle ve distopik bir anlatımla felaketin başlangıcı olarak gösterilen anneliğe getirilen kısıtlamalar, kapitalizmin en temel sömürü kaynağı olan aileyi de yok edecektir. Maddi hiçbir şey istemeyen, harcamayan yani tüketmeyen çocuklardan oluşan aileler kapitalizmin de sonunu getirecektir. Sonuç olarak bu gösterge ve çıkarımlarla, filmde kapitalizmin aile ideolojisiyle, ırksal aile ideolojisinin bir arada verildiği bir anlam üretimi sözkonusudur.

3.4. War Of The Worlds (2005)

3.4.1. Filmin Künyesi

Steven Spielberg'in yönettiği 2005 yapımı War Of The Worlds[3], Herbert George Wells'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Senaryosu Josh Friedman ve David Koepp'a ait olan filmde Tom Cruise (Ray), Dakota Fanning (Rachel), Miranda Otto (Mary), Justin Chatwin (Robbie), Tim Robbins (Harlan) gibi oyuncular yer almaktadır.

3.4.2. Film Karakterleri

Ray, eşinden boşanmış, vinç operatörlüğü yapan sorumsuz bir babadır. Çocuklarına karşı oldukça ilgisizdir. Hiçbir amacı olmadan sadece yaşamak için çalışmaktadır. Kurallara uymaz, hiçbir yere vaktinde gitmez. Boşandığı karısı da

[3] Film Türkiye'de *Dünyalar Savaşı* ismiyle gösterime girmiştir.

çocukları da kendisine güvenmemektedir. Ray iyi bir baba olmak ister ama bunu nasıl yapacağını bilmez. Özellikle oğlu tarafından sık sık aşağılanır. Onların bu davranışları karşısında önce tepkisel davransa da zamanla haklı olduklarını anlayarak kendini sorgulamaya başlar.

Akıllı bir çocuk olan Rachel abisine çok bağlıdır. Klostrofobi'si vardır ve kriz anlarında abisi ona destek olmaktadır. Bu nedenle Robbie askerlere katılmak istediğinde kendisiyle ilgilenecek kimse kalmayacağını düşünür. Babasına karşı daha ılımlıdır ancak o da Robbie gibi ona güvenmez. Babasının kendisiyle ilgili hiçbir şey bilmediğinin de farkındadır. Ancak onunla çatışmaz, kendi başına idare edebildiğini göstermeye çalışır.

Robbie, annesi, kız kardeşi ve üvey babasıyla yaşayan asi bir gençtir. Babası kendileriyle ilgilenmediği için sürekli onunla çatışma halinde olan Robbie, Ray'in sorumsuz ve korkak olduğunu düşünmektedir. Savaşmak için askerlere katılırken de sorumlu bir baba gibi davranmak ister. Kız kardeşine karşı davranışlarında da bu davranışları göze çarpmaktadır. Ancak babasına karşı başka biri olmaktadır. Onunla ilgili kararlara müdahale etmesini istemez, arabasını izinsiz alır. Öfkesini, onu küçümseyerek ve beyzbol topunu sert fırlatarak gösterir ve ona son sahneye kadar baba demez.

Harlan, eskiden ambulans şoförlüğü yapan bir Amerikan milliyetçisidir. Her şeyin silahla çözüleceğine inanmaktadır. Mesleğini yaparken karşılaştığı ölümlerden yaşamak için mücadele etmesi gerektiğini öğrenmiştir. *Yaşamaya ölümüne kararlıyım* derken, paradoksu kendisi de fark eder. Kendi yaşamı için her şeyi yapabilecek bir izlenim vermektedir.

3.4.3. Filmin Öyküsü

Film, anlatıcının bir damla ve içindeki bakteriler üzerinden tasvir ettiği dünyanın nasıl bir tehlike altında olduğunu anlatmasıyla başlar. Karısından boşanmış olan Ray, vinç operatörlüğü yapan bir işçidir. Sorumsuz ve ilgisiz bir babadır, bu nedenle iki çocuğunu sadece hafta sonları görebilir. Yeni eşiyle tatile gidecek olan Mary-Ann çocukları Ray'e bırakmak zorundadır. Çocukların Ray'le ilişkisi iyi değildir. Özellikle Robbie babasına karşı umursamaz tavırlar içindedir. Mary gittikten bir süre sonra korkunç bir gökgürültüsüyle şimşekler çakmaya başlar ve gökyüzünü bulutlar kaplar. Şehirde oluşan çatlak yarılır ve yerin altından çıkan tripodlar binaları, insanları

parçalayarak ilerler. Ray, bir işgal altında olduklarını anlayarak eve gider ve Robbie ile Rachel'ı alarak evden uzaklaşır. Çocukları eski karısına bırakmak isteyen Ray, evde kimse olmayınca evin bodrumunda kalmaya karar verir. Gece saldırı olur, Ray aracına binip çocuklarla kaçar ancak panik içindeki halk arabayı durdurarak gaspederler. Oğlu Robbie askerlere katılacağını ve birlikte savaşacağını söyleyerek babası izin vermese de onlardan ayrılır. Ray ve Rachel güvenli bir yer ararken onları görüp çağıran Harlan'ın evinde kalmaya başlarlar.

Tripodlar topladıkları insanların kanını vakumlayıp geriye kalan parçalarını atmaktadırlar. Bunu gören Harlan dayanamaz ve bağırmaya başlayarak Ray ve Rachel'ı da tehlikeye sokar. Ray, kızını korumak için onu öldürür. Tek gözlü makine onlar uyurken eve girer ve Ray makineyi parçalar ancak Rachel evden çıkmıştır. İnsanları toplayan bir Tripod onları da yakalar ve Ray'i kanını emmek için gövdesine çekmeye başlar. Orada bulunan herkes birbirini tutarak çekilmesine engel olurlar. Ray çıkardığı bombaları Tripodun ağzına bırakarak patlatır ve kurtulmayı başarırlar. Her yeri ele geçiren Tripodlar birdenbire durmaya başlamıştır, onları koruyan kalkanları etkisiz hale gelince askerler de makineleri yok ederek insanları kurtarırlar. Ray Rachel'ı annesine sağ olarak teslim eder, Mary ona daha güvenle bakmaktadır. Robbie de dönmüştür ve ilk defa baba diyerek Ray'e sarılır. Babalık görevlerini yerine getiren Ray ve ailenin bir araya gelmesiyle izleyici rahat bir nefes alır.

3.4.4. Dizimsel Çözümleme/Kesitler

3.4.4.1. Kesit 1: Başlangıç Durumu/İstila

Bir damla içinde gittikçe çoğalan mikroorganizmalar açının genişlemesiyle birlikte yeşil ve mavi olan dünyayı yansıtır ancak dünya kırmızıya dönüşmeye başlar. Tehlikenin gelişini haber veren bu görüntülerle birlikte anlatıcının endişe veren sesi bütünleşir. Kırmızıya dönüşen dünyanın diğer sahneye geçişte trafik ışığına dönüşmesi de yaklaşan tehlikeyi ve dikkat edilmesi gerektiğine dair uyarı niteliğindedir. Biz hayatımızı yaşarken bu yabancı varlıklar dünyayı takip ederek onu ele geçirme planları yapmaktadırlar. Amerikalıların sakin ve huzurlu yaşamı tehdit altındadır.

Kurallara uymayan ve sorumsuzluğuyla bilinen Ray çalışırken de güvenlik önlemlerini almaz. Hiçbir şeyi zamanında yapmayan ve her şeye geç kalan imajıyla çocuklarını teslim etmek için bekleyen eski karısı Mary'i de yanıltmamıştır. Mary'nin yeni kocası varlıklı biridir ve Ray'i küçümseyici sözlerle ve bakışlarla aşağılamaktadır.

Sorumsuzdur, evi çocuklar için uygun değildir, alışveriş yapmamaktadır. Tüm bunlara karşın herhangi bir amacı olmayan Ray umursamaz bir tavır içindedir ama karısını hala sevmektedir. Çocukları da onu görmezden gelir. Robbie ona baba demez, çünkü hiçbir zaman baba gibi davranmamıştır. Kızı Rachel, Robbie'ye göre daha anlayışlıdır ancak onun da babasına güveni yoktur. Buzları kırmak için beyzbol oynarken Robbie ona nasıl bir baba olduğunu hatırlatır, okulun ücretini bile üvey babası ödemektedir. Ray elindeki topu öfkeyle fırlatır ve cam kırılır. Ray çerçeve içindeki camın kırılan boşluğundan, dağıttığı ailenin sonucu olarak olanca yalnızlığı ile yansıtılır. Öfkelidir ancak bu öfkesi yine kendi evine zarar verir.

Rachel: *Ona bu şekilde ulaşamazsın. Seni dinlemesini istiyorsan…*

Ray: *Kendini ne sanıyorsun sen? Annen misin? Annem misin?*

Ray kendi gerçeğini kırılan camdan görmüş olmanın çaresizliğiyle, kızının eski karısı ve annesi gibi ona olması gerekenleri hatırlatmasından hoşlanmaz. Kız çocukların babalarına hayranlığı anneyi rakip görmesine neden olurken Rachel babasına acımaktadır. Babasına hayran olması için hiçbir gerekçesi yoktur ve Ray bunun farkındadır. Çocukları bırakarak uyumaya gider ve yemek için sipariş vermelerini söyler. Rachel babasının yaptıkları karşısında oldukça endişelidir.

Rachel'in eline onarılmayan merdivenin çatlaklarından kıymık batmıştır.

Ray: *Çıkarmamı ister misin?*

Rachel: *Kesinlikle hayır*

Ray: *Buraya gel bakayım*

Rachel: S*akın dokunma*

Ray: *Ama iltihap kapar*

Rachel: *Hayır kapmaz. Zamanı geldiğinde vücudum onu dışarı atacaktır*

Rachel babasına güvenmemektedir, çünkü babasının hiçbir şey bilmediğini düşünür. Bununla birlikte kıymıktan endişelenmeyen Mary'nin "*zamanı geldiğinde vücudum onu dışarı atacaktır"* cümlesiyle filmin sonuna atıf yapılmaktadır.

Rachel: *TiVo almalısın. Tim odama aldı. Muhteşem bir şey*

Ray: *Tabi Platin kartımla alıveririm*

Ray'in dağıttığı aileyi yeniden bir araya getirmesinin yolu, daha çok kazanarak rahatlıkla harcama yapacağı alışveriş kartlarına sahip olmaktır. İnsanları harcamalarına göre kategorize eden kapitalist tüketim toplumu, sınıflandırmayı da sahip oldukları kartlara göre yapar ve kartlara isimler verir. Kart isimleri, sahip olan kişi için prestij

unsurudur. Neler aldığı, nerede alışveriş yaptığı, neler tükettiği, hayat tarzı ve sosyal statüsü cüzdanında bulunan kredi kartıyla anlaşılabilmektedir.

Robbie'nin arabayı alıp gittiğini öğrenen Ray onu bulmak için dışarı çıktığında havanın garip olduğunu görür. Arka bahçeden daha iyi görüneceğini söyleyerek oraya geçer. Felaket ve korkunun hakim olduğu bilim kurgu filmlerinde olaylar genellikle arka bahçede gerçekleşmektedir. Arka bahçe, saldırıların arkadan ve sinsice gerçekleşeceğine işaret eder. Ray, bu görüntüyü görmesi gerektiğini söyleyerek Rachel'ı yanına çağırır. Ancak Ray'in amacı koruma güdüsüyle çocuklarına sarılan komşularının karşısında kendisin de yalnız olmadığını ve sorumlu bir baba olduğunu göstermektir. Nitekim Rachel'ın omzuna elini atarak bu izlenimi vermeye çalışır. Rachel, *eve girmek istiyorum* diyerek tedirginliğini ifade eder ama yalnız girmek istemez. Ev her zaman güvenlidir ve ailenin birlikte olması onları koruyacaktır. Ancak Ray, bu korkunç havanın harika olduğunu düşünmektedir, *tıpkı 4 Temmuz gibi*. Amerika'nın bağımsızlık gününe gönderme yapılan sahnede hiçbir savaşın fırtınasız kazanılmadığına vurgu yapıldığı kadar sömürgeleştirilmiş ülkelere de dikkat çekilmektedir. Eve girdikten sonra arka bahçeye düşen yıldırım Rachel'i korkutur. Ray korkmamasını söyler çünkü şimşek aynı yere iki kez düşmeyecektir. Bu sözünün ardından defalarca aynı noktaya şimşek isabet eder. Robbie'nin nerede olduğunu ise bilmiyorlardır. Ray onu bulmak için şehre gider ve mekanik eşyaların çalışmadığını görür. Arabalar da çalışmamaktadır. Robbie'yi bulan Ray, ona eve gitmesini söyler. Robbie ilk kez babasına karşı gelmez. Neler olduğunu anlamaya çalışan kalabalık yerin yarılmasıyla yeryüzüne çıkan Tripodların açtığı ateşten kaçmaya çalışırlar. Ancak silahların kül edici etkisinden kurtulamazlar. Havada uçuşan iplik benzeri maddeler filmin başlangıcında gösterilen bakteri çekirdeklerindeki ipliklere benzemektedir. Ama biri canlı bir organizmaya aitken diğerleri ölüme işaret eder. Manzarayı gören Ray dehşet içinde eve koşar. Çocuklar toz içindeki babalarının garip halinden endişelenirler ve üzerindekilerin ne olduğunu sorarlar. Ürpertiyle kalkıp aynaya bakan Ray üzerine sinen insan küllerini panikle temizlemeye başlar. O an sadece gitmeleri gerektiğini düşünür ve çocukları alarak evden ayrılır.

3.4.4.2. Kesit 2: Dönüştürücü Özne/Robbie ve Rachel

Çocuklarını güvende olmaları için annelerine bırakmayı düşünen Ray, çalışan tek arabayı gaspedip yola çıkar. Çocuklar özellikle Rachel korku içindedir ve patlamaları görünce panikle bağırarak ağlamaya başlar.

Robbie: (Babasına) *Ödünü patlatıyorsun.*

Ray: *Araba kullanıyorum! Bir şeyler yap!*

Robbie: *Kollarını kaldır Rach. Buradaki alan senin Burası senin tamam mı? Kendi alanında güvendesin.*

Rachel: *Kendi alanımda güvendeyim.*

Robbie: *Alanındayken sana hiçbir şey olmaz.*

Üst metin psikolojik destek verirken alt metin egemen iktidarın halk için yarattığı koruyucu alana işaret etmektedir. Devlet bir ülkenin güvende olmasını sağlayan topraklarda, halkını korumakla görevlidir. Bu güvenliği tehdit eden iç ve dış tehlikeler olsa da iktidar ve toplum birlikteliğiyle bu krizler aşılacaktır. En küçük örgütlenme biçimi olan aile aynı zamanda devletlerin de temel dayanağıdır. Genç bir insanın ağzından insanların kendi özel alanlarında her zaman mutlu ve güvende olacaklarına teminat verilmektedir. Alanınızı yani evinizi (ülkenizi) terk etmek güvende olmamaktır. Aile koruyucu bir kalkandır, seni koruyacaktır. Diğer yandan Ray çocuklarıyla ilgilenmeyerek onları güvenli alanlarından, aileden koparmıştır. Onlar yeniden evlenen anneleriyle yeni bir baba ve aile bulmuşlardır ancak Ray tek başınadır. Güvende olmayan çocuklar değil kendisidir.

Robbie: *Nedir bu? Teröristler mi?*

Ray: *Hayır, bu başka bir yerden geldi*

Robbie: *Yani Avrupa'dan falan mı?*

Ray: (bağırarak) *Hayır Robbie, Avrupa'dan falan değil*

Amerika'nın temel özelliklerinden biri de korku kültürü oluşturarak bundan beslenmesidir. Siyasi bir metin olarak okunabilecek bu sözlerde teröristler, Amerika'ya karşı olan tüm dünyayı temsil etmektedir. Robbie'nin hazırladığı Fransa'nın Cezayir'i işgaline dair ödevi bu sahneyle yorumlanarak mesaj pekiştirilmektedir. Yönetmen Amerika bünyesindeki mültecileri ve sömürülen ülkeleri göz ardı etmeyi film boyunca sürdürür. Bu gücü yok etmek isteyen teröristler vardır ve halk bunu bilerek tedbirini almalıdır. Nitekim çektiği belgesel filmde 11 Eylül saldırısından sonra silah ve alarm sistemleri satışında patlama yaşandığını belirten Moore (2002) korku kültürünün

tüketimi nasıl tetiklediğinin de altını çizmektedir. Bununla birlikte toplum da boşanmanın getirdiği tehlikelerle karşı karşıyadır. Aileler bu nedenle dağılmakta ve travma yaşayan çocuklar toplumun da yara almasına yol açmaktadır. Aile toplumun temel kurumlarındandır, onda başlayan hastalık diğer kurumları etkileyerek ülkeyi felakete sürükleyebilir.

Ray çocuklarıyla ilgili hiçbir şey bilmemektedir. Ne sevdiklerini, o güne kadar geçirdikleri hastalıkları ve daha pek çok şeye dair hiçbir bilgisi yoktur. Hafta sonu için yanına gelen çocukları için yiyecek bir şeyler bile almamıştır. Robbie'ye yiyecekleri doldurmasını istediği kutudan sadece soslar çıkınca, nadiren yanına gelen çocukları için alışveriş bile yapmadığını farkeder. Ekmeğe fıstık ezmesi sürmeye başlar.

Rachel: *Fıstık ezmesine alerjim var*

Ray: *Ne zamandan beri*

Rachel: *Doğuştan*

Ray, gerçekler yüzüne vurmaya devam ettikçe umursamaz davranmaya devam eder. Çocuklar ise ondan daha çok uzaklaşmaya başlar. Hiçbir zaman çocuklarının yanında olmamıştır. Yaygınlaşan boşanmayla birlikte çocukların arada kalmışlığını ve ilgisizliğin onlara verdiği zararı ele alan sahnelerde toplumsal eleştiri yapılmaktadır. Çocuklar Ray'i dışlamaktadır ve bunun tek sebebi kendisidir. İzleyici bir trajediyle karşı karşıyadır. Ancak bu trajedi nerden geldiği bilinmeyen yaratıkların saldırısı değil ilgisizliği sonucu ailesi dağılan ve çocuklarının karşısında acizliğini gören bir babanın trajedisidir. Bu şekilde kendisini de gözden geçiren izleyici, yeni bir değer yaratması için yönlendirilmektedir. Çaresizce dışarıya bakan Ray'in cama yansıyan yüzü izleyiciyi de bir sorgulamaya sürüklemektedir. Önce korku, sonrasında babaya duyulan acıma duygusuyla ortaya çıkan boşluk, yerleştirilmek istenen ideoloji için ihtiyaç duyulan alanı yaratmaktadır.

Sabah evin yakınına yolcu uçağı düştüğünü gören Ray, çevresindeki gazetecilerden neler olduğunu öğrenir. Gazetecilerin onun yolcu olmadığını öğrendiklerinde "*olsaydın çok iyi haber çıkardı*" demeleri felaketler karşısında duyarsızlaşan medya eleştirisidir. Ray çocuklara yine gitmeleri gerektiğini anlatırken Robbie, ona makinelerle savaşamayan bir korkak olduğunu söyler. Yoldan geçen askeri konvoydan kendisini de almalarını isteyen Robbie'ye Ray engel olur. Aralarında geçen tartışmayla Robbie onu, nasıl bir baba olduğuyla yüzleştirir:

Ray: *Orada sağ kalan hiç kimse yok Robbie*

Robbie: *Sana ne bundan? Daha önce hiç umurunda olmadım.*

Ray: *Pekala sert çocuk. Planın ne? Patron sensin. Ne yapıyoruz?*

Robbie: *O askerlere yetişiyoruz, hayatta kalan kim varsa birleşiyoruz ve sonra onlara saldırıyoruz*

Ray: *Bostona annemi bulmak için gidiyoruz. Bizi ona bırakınca sadece kendinle ilgilenmek zorunda kalacaksın ki bu senin hayat tarzın zaten*

Rachel: *Robbie, nereye gitmeye çalışıyorsun? Sen gidersen benimle kim ilgilenecek?*

Ray ilk defa bu sözleri duymaktadır. Robbie'nin kendisine olan tavrının nedenini, Rachel'in daha önce ne söylemek istediğini anlar. Boşanmayla yaşanan felaket babalarını onlardan uzaklaştırıp aileyi dağıtmıştır ama başka bir felaket Ray'in kendi hatalarını görmesini sağlar. Ancak gerçekten bütünleşmeleri için savaşmaları gerekmektedir ve her kavgayla birbirlerine yaklaşırlar.

Büyük bir kalabalığın arasından geçerken arabayı ele geçirme gayretleri, iskelede gemiye binmek için birbirini ezmeleri insanoğlunun ilkel ve bencil doğasını sergilemektedir. Buna karşın devlet güçleri koruyucu kalkanları bulunmasına rağmen Tripodlarla mücadeleyi sürdürmektedir. Butler (2011: 77-78), kriz anlarında ortaya çıkan asker veya polis güçlerini süperego olarak tanımlamaktadır. Onu ortaya çıkaran ise Oedipus enkazından oluşan ve ruh üzerinde içselleştirilen ataerkil güçtür. Robbie askerlere katılmak için ısrarcıdır, babasını dinlemeyerek onların peşinden gider. Robbie, bir yanıyla id'i temsil ederken diğer taraftan toplumsal yardımseverliğiyle süperego'nun etkisindedir. Bilinçdışında bırakılarak bastırılan saldırganlıktan ve babasıyla yaşadığı krizden kurtulmak için ihtiyaç duyduğu şey askeri güçlerdir. Ne yapmasını gerektiğini anlayan Ray, ilk defa sorumluluk ve koruma duygusuyla baba olduğunu hisseder ve bu duygu yoğunluğuyla izleyiciyi de filme dahil eder.

Ray kızını da alıp Tripodlardan kaçmalı ve bir yere sığınmalıdır. Harlan, Ray ve Rachel'i yaşadığı kulübeye çağırır ve birlikte bodrum katına inerler. Rachel'i uyutmaya çalışırken elinde tuttuğu madalyasını görür. Kızının bu başarısından haberi yoktur. Rachel'ın istediği ninnilerin hiçbirini bilmez. Bodrum katı Ray'in kendisiyle hesaplaşarak bilinçdışının derinliklerine indiği ve bilincini uyandırdığı bir metafor olarak kullanılır. Sahne durgunlaşır ancak Ray'in bilinçdışında savaş devam eder.

Filmin başından itibaren "öteki" olan Ray, bilincini uyandırarak "biz" olmaya başlamıştır ve bunu ispatlaması gerekmektedir.

3.4.4.3. Kesit 3: Performans

Harlan: *O makineler, o tripodları gömdüler. Tam ayaklarımızın altına, insan yokken. Milyonlarca yıl önce bunu planladılar. Daha direnemeden kaybettik.*

Ray: *Lütfen. Kızım.*

Harlan: *Bunu bir düşün. Dünyadaki en büyük gücü birkaç günde yendiler. Ezip geçtiler. Ve bu sadece başlangıçtı, gelmeye devam edecekler. İnsanlarla kurtçuklar arasında olacak bir savaş kadar dengesiz bir savaş. Bu bir imha.*

Harlan'ın sözleriyle, tek güç Amerika'ya karşı plan yapanlar küçük ve kolayca yok edilebilecek kurtçuklar olarak konumlandırılmaktadır. Söylem Amerika'nın dünyaya karşı verdiği savaşta yanında olması gereken halkın milliyetçilik duygularını harekete geçirmeye yönelik başvurulan klasik anlatı tarzında sıklıkla kullanılır. İzleyiciye neden mücadele etmesi gerektiğini kavraması için Harlan, ortasında oldukları istilanın kökenlerini anlatır. Ancak kazanmayı umuyorsan aklını kullanmalısın mesajını vermek Ray'in görevidir: *Lütfen! Kızım!* Belki dünyayı kurtaramayacaktır ama kızını koruyabilmek için her şeyi göze alacaktır. Ray, Bağımsızlık Gününe inandığı gibi aile değerlerinin akılsızca yapılan her girişimin önüne geçebileceğine inanmaya başlar ve izleyiciyi de, artık iyi bir babaya dönüştüğü için, buna inandırır.

Kulübe yaratıklardan biri tarafından kontrol edilirken Harlan elindeki baltayla ona saldırmayı düşünür. Bunu gören Ray, yapmamasını söyler ve fısıltıyla "*Biz"* diyerek yanlarına çağırır. Bir anda ortada kaldıklarında, kendilerini korumak için aynanın arkasına geçerler. Onların olduğu tarafa yönelen yaratık aynada kendisini görür. Öteki'ne sahip olduğu korkunç yüz gösterilir. Tripodların sayısı artarak kontrole devam edilmektedir. Harlan yine silahına sarılınca Ray onunla kapışarak buna engel olur. İstilacıların insanların kanlarını emdiğini gören Harlan daha çok panikler ve bağırmaya başlar. Akıllıca davranmamaktadır ve kendileri için tehlike olmaya başlamıştır. Gerilimle geçen dakikalarla izleyici filmin içine çekilir ve ayna tutularak özdeşleşmesi sağlanır. Soru açıktır: Sen olsan ne yapardın? Evet, Harlan ortadan kalkmalıdır. Kutsal bir görev için yapılan her şey mübahtır sonucuna ulaştıran bir tavırla Ray, evine sığındıkları ve kendilerine yardım eden Harlan'ı kürekle öldürür. Kutsal görev ailenin bir arada olmasıdır. Amerikan toplumunun bireyselci yapısına ve tarih

boyunca yaptığı barbarlıklara, ailenin kutsallığıyla ahlaki ve meşru bir boyut kazandırılır. Ray, görevini tamamlayıp çıktıktan sonra Rachel kendisi için adam öldüren kahraman babasının kucağına gider ve ellerini tutarak kendisine sarar. Her şey bu masum aile tablosu içindir.

3.4.4.4. Kesit 4: Bitiş Durumu

Huzur içinde olan baba kızın uykusu, Rachel'ın gözlerini açıp tek gözlü canavarı karşısında görmesiyle sona erer. Ray yaratıkla savaşırken Rachel dışarı kaçmıştır. Tripod Rachel'ı bulmaya çalışan Ray'i bindiği arabayla birlikte fırlatır. Arabanın camındaki çatlaktan kızının tripod tarafından yakaladığını görür. Robbie'yle beyzbol oynarken kırdığı pencere sadece kendisini göstermekteydi şimdi o çatlak çerçevenin içinde kızı da vardır. Kızının yanında olmak için el bombalarını da yanına alarak kendini yakalatır. Kanlarını emmek için sırayla insanları alan Tripod, Ray'i bacağından yakalayıp çeker ancak orada bulunan bir asker (süperego) birliktelik duygusuyla Ray'i tutar ve herkesin asılmasını ister. Ray kurtulur ama el bombalarının da pimini çekerek tripodun içine bırakmıştır. Büyük bir patlamayla tripod yıkılırken içindeki insanlar kurtulur. Tripodlar ne olduğu anlaşılmayan bir şekilde bozulmaya başlar ve kolayca yok edilirler. Tıpkı vücut gibi yabancı bir madde dışarı atılmıştır. Şehir harabeye dönse de dünya ve insanlık kurtulur. Ray kızıyla yürürken Bağımsızlık Gününü sembolize eden, savaşan bir asker heykelinin önünde durur (Bkz. Görsel 5).

Görsel 5. Ray'in Savaşan Asker Heykelini İzlediği Sahne



Sahne, saldırıların her şekilde geri püskürtüleceğini vurgularken Amerika'nın gücüne de atıf yapılmaktadır. Nitekim sahnenin devamında Tripod'ların tamamen

etkisiz hale getirilerek yok edilirler. Ray, Rachel'i kucaklayarak eski karısının evine gider. Rachel annesine sarılırken Mary ve yeni eşiyle ailesi gururla ve minnettarlıkla Ray'e bakmaktadır. Robbie görünür ve ilk defa Ray'e baba diyerek sarılır. Ray dünyaya gururla bakmaktadır (Bkz.Görsel 6).

Görsel 6. Ray'in Gururla Oğluna Sarıldığı Sahne



Her vücuda virüs bulaşabilir. Ancak vücut bu virüsü atacak ve kendini yeniden onaracak hücreleri de içinde barındırır. Amerika'ya karşı yapılacak her yıkıcı girişim bir aile olduklarının bilincindeki halk tarafından geri püskürtülecektir. *Çünkü insanlar boşu boşuna yaşamaz ve ölmezler!* Ray'in gözleri ailesini bir araya getirmiş olmanın gururu ve güveniyle parlamaktadır. Ray çocuklarının sevgisini kazanmıştır. Muhafazakar, babaerkil iktidar'ın zaferiyle film sona erer.

3.4.5. Dizisel Çözümleme/Karşıtlıklar

War of The Worlds filminin temel karşıtlıkları Tablo 3'de verilmiştir.

Tablo 3. War of The Worlds Temel Karşıtlıklar

Bireyselcilik	Birliktelik
Cesaret	Korku
Yaşam	Ölüm
Masumiyet	Barbarlık
Uyku	Uyanıklık
Biz	Öteki
Kötü Baba	İdeal Baba

Filmin temel karşıtlığı olarak ilk göze çarpan ve filmin geneline hakim olan bireyselcilik ve birliktelik paradoksunu görmekteyiz. Yokedilme tehdidi 21. Yüzyıl'ın küresel korkularından biridir. Bireyselciliğin arttığı dünyada korkunun da hakim olmasıyla birlikte insanlık kendi yararını ve iyiliğini ön planda tutmaya başlamıştır. Yabancılaşmayı da beraberinde getiren bu durum bireyin yaşadığı toplumdan uzaklaşmasına ve birlik ruhunu kaybetmesine sebep olmaktadır. Metaların ve tüketimin tek değer olduğu kapitalist dünyada bireyselcilik kaçınılmaz olarak güvende hissetmeyen, hastalıklı bireyler yaratmaktadır. Bu hastalıklı yapı ise kapitalizmin beslendiği temel bir unsurdur. Spielberg filmlerine hakim olan aile teması, bireyselciliğin en fazla zarar verdiği özel bir alan olarak işlenmektedir. Toplumsal eleştiriyi ihmal etmeden birliktelik ruhuyla aileyi bir araya getirmeye çalışan Spielberg, diğer yandan egemen sistemi ayakta tutan değerleri de yüceltmektedir. Filmlerde ortaya çıkan her paradoks bir boşluk yaratmaktadır. Karmaşa yaşayan izleyici için sonrasında üretilen her anlam izleyiciyi rahatlatan ve bu boşluğa yerleştirilen filmin ideolojisidir. Ne zaman bireyselci ne zaman toplumsalcı olacağının bilgisi film ilerledikçe verilir. Birey, kapitalizmin sürekli değişen yapısına uyum sağlamak için onun estiği yöne göre form alan esnekliğe sahip olmalıdır. Aile kurarken toplumsalcı olmalı, aileyi korumak ve hayatta kalmak için bireyselciliği tercih etmelidir.

Tutarsız sözleri ve tavırları ile karşıtlığın kendisi olan Harlan karakteri, cesaretle savaşmaktan bahsederken diğer yandan kanlı manzara karşısında korku duyarak panik yaratmaktadır. Milli duyguları harekete geçiren sözleriyle siyasi söylemleri hatırlatan Harlan, eylem noktasında gösterdiği korkak tavırlarıyla cesaretini ispatlayamamış ve cezalandırılmıştır. Sopa, aba altından gösterilerek korkaklığın cezasız kalmayacağı vurgulanmıştır. Bununla birlikte cesaret hayatta kalmak için tek başına yetmez. Akılsız cesaret bir çocuğu, bir aileyi tehlikeye sokarak yok edebilir. *Ölümüne hayatta kalacağım* diyen Harlan, cümlesindeki paradoksa kendisi de gülmektedir. İlk anlamıyla ikilik barındıran cümle alt anlamda kapitalist politikaları temsil eder. Kapitalizmin en güçlü kalesi olan ve ailenin hayatta kalması için Harlan'ın ölmesi gerekmektedir. Nitekim Spielberg son sahnede de yaşama imtiyazını aileye verir. Ray'in oğlunun yaşıyor olması onbinlerce insanın ölümünü unutturur.

Masumiyet'i gördüğümüz Rachel'ın huzursuz yüzü babasının onu korumak için barbarca birini parçalamasıyla babasının güvenli kucağında huzura kavuşturulur. Aileyi korumak yani kutsal bir görev için bir insanı yok etmek oldukça meşru bir hareket

olarak yansıtılmaktadır. Bir kişiyi kurtarmak dünyayı kurtarmaktır felsefesinden yola çıkılarak oluşturulan karşıtlık Amerika'nın tek güç olduğu gerçeğinden hareketle bu gücün ne pahasına olursa olsun korunacağına işaret etmektedir. Babasının kürekle Harlan'ı öldürdüğünü duyduğu seslerden anlayan Rachel'ın hiç yadırgamadan babasına daha çok yakınlaşması da buna işaret etmektedir.

Çok yorgun olan ve uyumak isteyen Ray'e karşın hiç uyumayan ve *gözlerini açık tutmayı öğreteceğim* diyen Harlan bulunmaktadır. Ray, ötekileştirilen kimliğinden uzaklaşmadıkça gerçeklerin farkında olmayan ve mücadele etmeyen biridir. Ailesine bağlandıkça uyanık olmayı ve onları korumayı da öğrenir. Filmin başında anlatıcının *siz günlük hayatınızı yaşarken onlar sinsice planlarını kuruyordu* sözüyle vurgulanmak istenen de gözlerinizi dört açın mesajıdır. Kulübeyi kontrol eden yaratığın tek gözlü olması ve gözünün hiç kapanmaması da buna işaret etmektedir. Düşman hiç bıkmadan biz'i takip ederken uyumak, ölüm anlamına gelmektedir. Nitekim Ray ve Rachel uyurken tek gözlü yaratık onları yakalamaktadır. Uykunun işaret ettiği diğer anlam ise Ray'in uyuyan bilincinin uyanmasıdır ki film boyunca devam eden id ve süperego çatışmasının ego'nun (ailenin) kazancıyla son bulması açısından önemli bir karşıtlıktır.

Filmlerde oluşturulan karşıtlıklar temelde "biz" ve "öteki" ayrımına üzerinden inşa edilen anlam üretiminde kullanılır. Her filmin bir ideolojisi vardır ve bu ideoloji biz ile öteki arasında kurulmaktadır. War of The Worlds filminde "biz" işgal altındaki Amerika ve Amerikan toplumudur. Öteki ise Tripodlar yani Amerika'nın dış düşmanlarıdır. Bununla birlikte filmin son kesitine kadar Ray de öteki olarak konumlandırılmıştır. Çünkü bireyselciliğiyle, Amerikan toplumuna zarar veren bir düşman gibidir. Film aynı zamanda Ray'in "öteki"den "biz"e dönüşme hikayesini de anlatmaktadır ki bu dönüşümler kendini kahramanın yerine koyan izleyiciyi yönlendiren bir anlatı unsuru olarak önem taşımaktadır. Ray kötü bir baba olarak da öteki konumuna yerleştirilmiştir. Ailesini bir arada tutmayı başaramadığı gibi onlarla hiç ilgilenmemiştir. Toplumu ayakta tutan temel kurum olarak aileyi yıkmak toplumu yıkmakla eş tutularak kapitalizmin aile ideolojisi yeniden inşa edilmektedir. Ray, ya kötü bir baba olarak amaçsız bir kurtçuk gibi öteki kalmaya devam edecek ya da iyi bir baba olmak için savaşarak biz olmaya yani güçlünün yanında kalmaya hak kazanacaktır.

Amerika, politik alanda yaşadığı prestij kaybını sinema aracılığıyla kazanmaya çalışırken kapitalizmin kutsal ailesi hakettiği konumuna yerleştirilmektedir.

3.5. Interstellar (2014)

3.5.1. Filmin Künyesi

Christopher Nolan'ın yönettiği, hikayesi Jonathan Nolan'a ait olan Interstellar[4] (2014), en iyi görsel efekt Oscar'ının da sahibi olmuştur. Hollywood'un ünlü yönetmenlerinden olan Christopher Nolan, 2005 yılında başladığı Batman serisi, Insomnia (2002) The Prestige (2006), Inception (2010) gibi filmlere de imza atmıştır. Filmin oyuncuları arasında Matthew McConaughey (Cooper), Michael Caine (Profesör Brand), Anne Hathaway (Dr. Brand), Mackenzie Foy (Murph 10 yaş), Matt Damon (Dr. Mann), Jessica Chastain (Murph gençlik), Timothee Chalamet (Tom), John Lithgow (Donald) gibi isimler yer almaktadır. Filmin yapımcılarından olan uluslararası fizikçi ve Nobel ödüllü Kip Thorne'un (Imdb, 2017), filme yönelik The Sicience of Interstellar (Yıldızlararasının Bilimi) adlı bir kitabı da bulunmaktadır.

3.5.2. Film Karakterleri

Filmin ana karakterlerinden olan Cooper, iki çocuğu ve ölmüş karısının babasıyla yaşadığı çiftliğinde, tarım yapan eski bir Nasa pilotu ve mühendistir. Mesleğini tutkuyla sevse de yaşadığı kaza ve karısının ölümüyle mesleğini bırakmıştır. İki çocuğu olan Cooper'ın kızı Murph'e aşırı bağlılığı ve sevgisi vardır. Ancak aynı sevgiyi oğlu Tom'a karşı göremeyiz. Kızının bilime olan merakından olduğu düşünülebilecek bu ilgi yolculukla birlikte farklı bir boyutta devam eder. Sistemi sorgulayan ve çiftçilikten nefret eden Cooper, çocuklarının çiftçi olmasını istemez. Karısı radyolojik aygıt olmadığı için ölmüştür ve bu nedenle bilimin gelişmesi gerektiğine inanır. Yeni bir gezegen bulma projesini kabul etme nedeni mesleğine olan tutkusu kadar çocuklarına yaşanılabilir bir dünya bırakmak istemesidir.

Filmin bir diğer ana karakteri olan Murph, babasından dolayı bilime oldukça düşkündür. Ancak metafizik güçlere de inanmaktadır. Babasına çok bağlı olan Murph, araştırma yapmayı ve babasının kütüphanesinde zaman geçirmeyi çok sevmektedir. Sorgulamayı ve gerçeği araştırarak bulmayı tercih eden bir yapıya sahiptir. Filmde üç farklı yaş döneminde karşılaştığımız Murph, çocukluk ve Nasa ekibine katıldığı dönemler benzer kişilik özelliklerine sahiptir. Babasının kendilerini terk ettiğini düşünür, gerçeğe ulaşana kadar onu affedemez. İnsan ırkı, onun aklı ve duyguları

[4] Film Türkiye'de Yıldızlararası ismiyle gösterime girmiştir.

sayesinde kurtulur. Yaşlılık döneminde kabullenmişlik hakimdir. Babası onun karşısında sadece yaş olarak değil hayat tecrübesi olarak çocuk konumundadır. Ona nereye gitmesini gerektiğini söyleyerek aile kurmaya yönlendirir.

Ana karakterlerden Cooper'ın oğlu Tom, sakin bir gençtir. Söylenenleri hemen kabul eden itaatkar bir yapıya sahiptir. Okulda başarılı değildir ve büyük idealleri yoktur. Çiftçilik yapmak onu mutlu eder, zaten çiftçi olmaktan başka çaresi de yoktur. Çocukluk ve olgunluk dönemlerinde gördüğümüz Tom, baba olduktan sonra duygularını bastıran bir karakter olarak karşımıza çıkar. Filmin ortalarında babasına olan öfkesini yansıtır ve kendisini büyükbabasının büyüttüğünü söyler.

Donald, kızının ölümüyle birlikte Cooper ve torunlarıyla yaşamaya başlamıştır. Cooper'ın evlenmesi gerektiğini düşünen Donald, ona eş adayları da bularak yönlendirmeye çalışır. Cooper'ın çocuklarıyla dengeli ilişki kurmasına yardımcı olur, çünkü yaşadığı travmayı atlatamadığının farkındadır.

Dr. Brand, erkeklere tepkili bir kadındır. Babasıyla birlikte Nasa için araştırmalar yapmaktadır. Yıldızlararası yolculukta yer almasının nedeni sevdiği adamı bulmaktır. Duyguların bilimden ve akıldan daha önemli olduğuna inanır, izleyiciyi de bunu düşünmeye yönlendirir.

Profesör Brand, sadece bilime inanan, duygulara yer vermeyen akılcı bir insandır. Kişisel çıkarları temsil eden özellikleriyle arzuları dizginleyen, bilimsel dinamiklerin önemine vurgu yapan bir karakterdir. Bilimsel keşfi için yalan söylemeyi dahi tercih edebilen, doğru bilgiyi manipüle eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Profesör Brand taşıdığı özelliklerle muhafazakar iktidarı temsil etmektedir.

3.5.3. Filmin Öyküsü

Yakın gelecekte geçen film, toz fırtınalarıyla oluşan küfün dünyayı nasıl bir felakete sürüklediğini anlatır. Mısır dışında hiçbir ürün yetiştirilemez. Yakında onun da yetişmeyeceği öngörülmektedir. Gizlice araştırmalar yapan Nasa, eski bir pilot olan Cooper'dan, yaşanılacak yeni bir gezegen bulma projesinde yer alarak kendilerine yardım etmesini isterler. Ailesinden ve özellikle kızı Murph'den ayrılması zor olsa da dünyayı kurtarmak için teklifi kabul eder. Yıldızlararası yolculukta zaman kavramı farklı boyutta devam etmektedir. Dünyaya dönme hayali kuran ekibin geçirdiği 1 saat dünyada 7 yıla karşılık gelmektedir. Ekibin kişisel çıkarları ortaya çıktıkça yolculuğun devam etmesi de zorlaşmaktadır. Keşif için daha önce uzaya gönderilen Dr. Mann

kurtarılır ancak kişisel hesapları nedeniyle uzay aracının hasar almasına neden olur. Profesör Brand'ın ölümüyle projenin dünyayı kurtarmak için tasarlanmadığını, bir yalan için bu yolculuğa çıktıklarını öğrenmeleriyle planları tamamen değiştirir. Dr. Brand ve Cooper yolculuğa iki robotla devam ederler ve ancak Cooper birinin kendini feda etmesi gerektiğini düşünerek gemiden ayrılır. Beşinci boyutta olduğunu anlayan Cooper, geçmişi farklı bir boyuttan izlemektedir. Dünyada geçirdiği son günleri görür ve kızından bu yolculuğa gitmesine izin vermemesi için geçmişine mesaj göndermeye çalışır. Başarılı olamayınca kendi saatinden Murph'de de bulunan saate kod göndermeye başlar. Bu kodlar dünyayı kurtaracak denklemi içermektedir. Murph kodları kaydeder ve denklemi tamamlayarak projeyi uygulamaya geçirir. Yalanla başlamış olsa da yolculuk amacına ulaşır ve yeni bir dünya kurulur. Cooper kendine geldiğinde dünyadadır ama hiçbir şey eskisi gibi değildir. Kızını görmek ister ve yanına gittiğinde yaşlanmış bir kadınla karşılaşır. Murph kendisinden yaşlıdır ve ölmek üzeredir. Yaşadıkları dünya kızının adıyla Cooper üssü olarak adlandırılmıştır. Ancak Murph, ebeveynler çocuklarının ölümünü görmemeli diyerek, Cooper'ın Dr. Brand'a gitmesini ister.

3.5.4. Dizimsel Çözümleme/Kesitler

3.5.4.1. Kesit 1: Başlangıç Durumu

Kitaplık, uzay aracı maketleri ve toz görüntüsüyle hikayeyi tasvir eden açılış sekansının ardından, yaşanmış gibi yansıtılan bir olayın tanıklarıyla belgesel niteliğinde röportajlar ve geriye dönüşlerle filme giriş yapılır. Rüya sahnesiyle filmin hikayesine geçiş yapılır. Cooper rüyasında, hızla giden uzay aracının kontrolünü kaybettiği an kızının sesiyle uyanır. Kaygıların ve arzuların yansıması olan rüyalarla bilinçdışı, kendini çeşitli duygulardan arındırmaktadır. Rüyaların gördüğümüz, söylediğimiz, arzu ettiğimiz ya da yaptığımız şeylerin uyku halinde açığa çıkması olduğunu söyleyen Freud (1996: 61-72), değişmez özelliğinin ise bilinçdışı isteğin giderilmesi olduğunu belirtir. Ancak arzuların tekrarlaması durumunda, bilinçdışının etkisiyle rüya kendini önceki günün yerine getirilmiş örtük isteği olarak gösterir. Rüyalarında sürekli yaptığı kazayı gören Cooper kontrol edemediği duygulara sahiptir, bu nedenle Murph'ün odaya girmesi onu rahatsız eder. Murph'ün *hayalet olduğunu sandım* diyerek odaya girmesini açıklaması ise dikkat çekmektedir. Babasına hayran olan Murph, onun kendisine inanmaması karşısında kendini ispatlama gayreti içindedir. Okulda arkadaşlarıyla da

sıkıntılar yaşar. Bilime olan merakı ve keşfetmeyi seven özellikleriyle babasına özenmektedir. Babalarına hayran kız çocuklarının özelliklerini yansıtan Murph'ün kendisine rakip göreceği bir anne olmaması Oedipal düzeyde bir avantaj olsa da Cooper gökyüzüne tutkuludur. Bu tutku Murph'ün de bilimle ve babasının kitaplarıyla iç içe olmasını sağlar. Öğretmeninin Murph'ün bilim merakı konusundaki uyarılarına sert tepki veren Cooper, çocuklarını çiftçi olmaya yönlendiren sisteme karşıdır. Mesleğini yaptığı sırada karşılaştığı bilimsel kısıtlamalar nedeniyle güvenmediği sistemin, eğitim sistemine de yansıdığını düşünmektedir. Ona göre, karısının ölümüne neden olduğu gibi, dünyayı açlık felaketiyle karşılaştıran ve insanlığın sonunu getiren tek şey bilimin önüne konulan engellerdir. Yaşananlar Cooper'ın kendi yaşamını sorgulamasına neden olmaktadır.

Cooper: *Artık kim olduğumuzu unutmaya başladık Donald. Bizler kaşiftik, öncüydük. Bakıcı değildik.*

Donald: *Çocukken, her gün yeni bir şey yapılıyormuş gibi geliyordu. Mesela bir alet, bir fikir bulunuyordu. Her gün yılbaşı gibiydi. Ama 6 milyar insan. Bir hayal etsene! Ve herkes, hepsine sahip olmaya çalıştı. Tom iyi olacaktır. Bu dünyaya ait olmayan sensin. Kırk yıl erken mi geç mi doğdun bilemiyorum. Kızım da buna inanırdı, çocukların da bunu biliyor. Özellikle Murph.*

Cooper: *Eskiden gökyüzüne bakıp yıldızlar arasındaki yerimizi düşünürdük. Şimdi ise aşağıya bakıp topraktaki yerimizi düşünüyoruz.*

Bu konuşmalar, Tom'un üniversiteye gitmek yerine iyi bir çiftçi olması gerektiğini söyleyen öğretmenlere Cooper'ın gösterdiği tepki nedeniyle yapılmaktadır. Cooper çiftçilik yapmaktan nefret etmektedir ancak buna mecburdur. Donald, Cooper'ın tepkilerinin sahip olduğu tutkulardan kaynaklandığının herkes gibi farkındadır. Evlenmesi ve *üstüne düşeni yaparak nüfusu arttırması gerektiğini* söyleyen Donald da tıpkı okul yöneticileri gibi süperego'yu temsil eder. Her şeye sahip olmak isteyen insanlığın, tutkularıyla dünyanın sonunu getirdiğine inanmaktadır. Açlık yaşanmaktadır ve ülkenin mühendislere değil çiftçilere ihtiyacı vardır. Oysa Cooper, kendi eksik Oidipal benlik düzeyini kusurlu bulduğu sisteme yansıtarak kendi hatalarını ve suçluluk duygusunu hafifletmeye çalışmaktadır. Ailesi bir anneden yoksundur, çocuklarıyla ilgilenmek noktasında yetersizdir. Düşük benlik saygısını gerçekleri örtbas ederek yükseltmeye çalışmaktadır. Aynı yetersizliği kadınlar karşısında da yaşamaktadır. Murph'ün öğretmeniyle yaptığı görüşmede onu küçümseyerek konuşmuştur.

Kadının kapitalizmdeki rolü üretici ve taşıyıcılık üzerine geliştirilmiştir. Nitekim yıldızlararası yolculuk projesinde B planı kolonileşme üzerine kurulmuştur. Kadının görevi ise yumurtalara daha sonra taşıyıcılık yapmaktır.

Dr. Brand: *B planı bir nüfus bombası. 5 binden fazla döllenmiş yumurta. İlk onunu kuluçkaya yatırıyoruz. Ondan sonra taşıyıcı annelikle büyüme hızı artıyor. 30 yıl içinde yüzlerce kişilik bir kolonimiz olabilir.*

Marksist teoriye göre kapitalizmde kadının rolü, çalışma hayatı ve ailedeki konumu bakımından üretim aracı olmaktan ibarettir. Duygusal bağların yok edildiği ve sanayileşmeyle birlikte parçalanan aileler bu sistemin bir sonucudur. Küresel ideolojinin her yere yerleşmesinin tek yolu sömürerek kolonileşmesidir. Kapitalizmi yaşatacak olan genleri gelecek nesillere taşıyacak olan edilgenleşmiş kadındır ve bu onu önemli kılmaktadır. Profesör Brand yolculuk için Cooper'ı ikna etmeye çalışırken de kapitalizme göndermeler yapılmaktadır.

Cooper: *Bir yolunu buluruz Profesör, hep bulduk.*

Prof. Brand: *Dünyanın bizim olduğuna dair sarsılmaz bir düşünceye kapılmışsın*

Cooper: *Burası sadece bizim değil, hayır. Ama burası bizim evimiz.*

Her insan dünyaya sahip olduğunu ve kendi düzeninde yaşadığını zanneder. Ancak dünya küresel ideolojiye aittir ve onun izin verdiği yere kadar yaşanabilir. Kendisine karşıt olanlardan bile kar elde ederek kendisinden kaçmanın mümkün olmadığını tüm insanlığa gösterir. Bu evde sistem izin verdiği kadar oturabilirsin vurgusuyla sahne devam eder. Prof. Brand, Murph'ü göstererek kızının son nesil olacağını anlatır: *Git ve onları kurtar.* Gerçekleri olduğu gibi anlatırken Cooper'ın tutkularından da yararlanır: *Onlar seni seçti*. Filmde Tanrı kelimesi hiç kullanılmazken, *seçilen* ve *kurtarıcı* sıklıkla kullanılan sıfatlardandır. Yaşatmanın yaşamaktan çok daha üstün olduğuna yapılan vurgu ile dini ögelere gönderme yapılırken, ideolojinin metafizik tasarımı da doğal simgelerle gerçekleştirilir. Dünyanın sonunun savaşlarla olacağı düşünülürken mitolojide yeniden doğuşu simgeleyen mısır bitkisinin küflenmesiyle bu sonun geleceğine işaret edilir. Yolculuğu kabul eden Cooper için tek sorun vardır, kendisinin de çok bağlı olduğu Murph'ü ikna etmek.

Cooper: *Bana bak Murph. Senin hayaletin olamam. Şu an var olmalıyım. Onlar beni seçtiler, sen de gördün. Beni sen götürdün.*

Murph: *İşte bu yüzden gidemezsin. Mesajı çözdüm. "Kal"diyor baba. Bana inanmıyorsun. Kitaplığa bak, "Kal" diyor.*

Cooper: *Orada zaman farklı olacak. Hatta belki döndüğümde aynı yaşta bile olabiliriz* (Bkz. Görsel 7). *Sen ve ben, nasıl olurdu? Hayal etsene! Seni sonsuz seviyorum ve geri döneceğim.*

Görsel 7. Cooper'ın, Döndüğünde Aynı Yaşta Olabileceklerini Söylediği Sahne



Film, Hollywood sinemasında çokça karşılaşılan bir örnek olarak birbirine aşırı düşkün baba kız'ı karşımıza çıkarmaktadır. Normal olmadığı pek çok sahnede gösterilen bu ilişkide yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Süper ego'yu temsil eden Donald'ın, Cooper'ı evlenmeye teşvik etmesinin de altında yatan sebep baba kız ilişkisindeki bu anomalidir. Bu anomaliyi düzeltecek tek şey Cooper'ın dünyadan uzaklaşmasıdır. Cooper'ın geri döneceğini hatta döndüğünde aynı yaşta olabileceklerini Murph'e coşkuyla anlatarak hayal etmesini istemesi oldukça dikkat çekicidir. Cooper, Murph'ün ilgisinin farkındadır ve *Senin hayaletin olamam* derken bunu vurgulamaktadır. Saf bilgiyi manipüle ederek aktaran Nolan, bilimsel gerçeklikten sistemin ideolojisini inşa etmektedir. Ailenin sonunu getirecek olan libidinal ekonomi kapitalizmin felaketi demektir. Bununla birlikte Cooper sorumluluklarından da tutkularının peşinden giderek evden uzaklaşmayı tercih etmektedir. *Akıllı adamlar bilirler sonlarının felaket olduğunu. Kendilerini bırakıp gitmezler o karanlık güzel geceye.*

3.5.4.2. Kesit 2: Dönüştürücü Özne/Yolculuk

Tanıştıkları günden itibaren Cooper'a karşı olumsuz yaklaşan Dr. Brand, başka bir galaksiye yaptıkları yolculuk sırasında da bu tutumunu sürdürür. Bu yolculuğu daha önce yapanlar da vardır ve onlardan haber alınamamıştır.

Cooper: *Hiçbirinin ailesi yok mu?*

Dr. Brand: *Hayır, hiçbir bağlılıkları yok. Babam böyle olması için ısrar etti. Hepsi bir daha insan yüzü görememe ihtimallerini biliyordu.*

Cooper ile Dr. Brand arasında geçen bu konuşma Profesör'ün daha önce ailesi ve hiçbir bağı olmayan kişileri geri dönüşü olmayacak uzay yolculukları için seçtiğini göstermesi açısından önemlidir. Neden onun bu yolculuk için seçildiği sorusuyla beraber dikkat çeken, Cooper'ın bunu hiç sorgulamamasıdır. Onun hem ailesi vardır hem de onlara özellikle de kızına çok bağlıdır. Bu zıtlık bizi Cooper'ın arzularıyla karşılaştırır. Cooper ile Murph arasındaki anomali ilişkinin enseste doğru gitmesi aileyi dolayısıyla insan ırkını yok edecek olan libidinal felakete yol açacaktır. Bu arzuyu bastırmak için yerine başka bir şey ikame edilmelidir. Cooper'ın uzay tutkusu bunun için oldukça elverişlidir. Ayrıca Cooper Amerikan'ın muhafazakar değerler sistemine karşıt konumuyla muhalif liberalleri temsil eder. İktidarı temsil eden Profesör Brand ise, bu tehlikeyi bertaraf etmek için Cooper'ı, ailesine olan bağlılığını dikkate almadan uzaklaştırır. Anlam, aileyi kutsallaştırırken iktidarı da sağlamlaştırmaya yönelik üretilmektedir.

Herkesin uykuya geçtiği sırada ailesine mesaj gönderen Cooper, cevap gelene kadar bekler. Ancak Tom ve Donald ona cevap verdiği halde kızı Murph konuşmamıştır. İzleyici için sarsıcı olan bu sahne oldukça sorgulayıcıdır.

Cooper: *Kızım daha 10 yaşındaydı. Gitmeden önce Einstein'in teorilerini öğretemedim.*

Dr. Brand: *Ona dünyayı kurtaracağını söyleyebilirdin.*

Cooper: *Olmaz. Ebeveyn olduğun zaman bariz bir görevin vardır. Bu da çocuklarının güvenliğini sağlamaktır. Ve 10 yaşındaki bir çocuğa dünyanın sonunun geldiğini söyleyemezsin.*

Çocuklarına daha güvenli ve yaşanılır bir dünya bulmak için yıldızlararası yolculuğa çıkan Cooper, bu fedakarlığı kim için yapmıştır? Cooper düşlerinin peşinden giderek ailesini ve dünyayı kurtarmak için adım atmıştır. Ancak içindeki çatışma devam etmektedir. Konuşmalarıyla kendine meşru bir zemin aradığı görülen Cooper, kendini sorgulamaya başlar. Onları dünyada bırakarak birlikte geçirecekleri zamanları yok etmiştir. Ayrıca projenin başarı garantisi de yoktur. Onları bıraktığı gibi bulamayacağını fark etmeye başlayan Cooper için uzayda geçirdiği her an ailesini kaybetmesine ve pişmanlığa sebep olmaktadır.

Dr. Brand: *Hazır olduğunu sanıyordum. Teorilerime göre yapabilirdim. Ama gerçek çok farklı*

Bir saatten az süreceğini planladıkları gezegen analizi Dünya zamanıyla 23 yıl'a karşılık gelir çünkü teoriler gerçeklerden çok farklıdır. Duygulara yer verilmeyen bilim dünyasının kesin olarak sunduğu teorilerin gerçekler karşısındaki yetersizliği yansıtılmaktadır. Geçen bu süre içinde dünyadan gelen mesajlar da birikmiştir: *Bir kızla tanıştım baba. Büyükbaba oldun. İsmi Jessie*; *Büyübabam geçen hafta öldü, onu annemin yanına gömdük, Jessie'yi de*. 23 yılda ailesinin yaşadıkları birkaç dakika içinde bitmiştir.

Murph: *Selam baba. Seni adi herif. Gittiğin için seni affedemedim ve sen de hala mesaj gönderebiliyorken sana mesaj göndermek istemedim. Sonra sessizliğe gömüldün. Ve ben de kararımı değiştirmemin zamanı geldi diye düşündüm. Çünkü bugün benim doğum günüm. Hem de çok özel bir yaş günüm, çünkü Bir zamanlar bana, geri döndüğünde aynı yaşta olabileceğimizi söylemiştin. Ve bugün senin gittiğin gündeki yaşınla aynı yaştayım. Yani artık geri dönmen için çok iyi bir zaman.*

Mesaj Murph'ün beklentilerini ve babasıyla olan anomali ilişkisini destekler niteliktedir: *Yani artık geri dönmen için çok iyi bir zaman.* Filmin alt metni, olası ensest ilişkiden dünyanın geleceği için kendini feda eden babaya işaret etmektedir. Görünen anlam ise dünyayı kurtarma hayalinin aileyi kaybetmeye götürdüğüdür. Fiziksel koşullara bağlanan felaketin aslında sevginin ve aile değerlerinin kaybedilmesi olduğuna dikkat çekilmektedir. Hiçbir görev ailenin yanında olmaktan daha önemli olmamalıdır mesajıyla kurulan üst metin, ailenin kaybedilişini tasvir etmektedir. Filmin hem Oidipal (bastırılan, gösterilmeyen) düzeyi hem de metaforik görünen düzeyi arzulara işaret etmektedir. Oidipal düzeyde daha yüce bir hedef için bilinçdışı bırakılan arzular ve ailenin kurtuluşu sözkonusudur. İdeolojiyi inşa eden Oidipal düzeydir ve hikayenin gerçek anlamı bu düzeyde ortaya çıkmaktadır.

Profesör Brand'ın yalan söylediğini öğrenmeleriyle pişmanlık çok daha belirginleşir. Kendi başlarının çaresine bakmak ve dünyaya dönmek için yeni bir plan yapmak zorunda kalırlar. Beşinci boyut onlara bu yolu açacaktır.

3.5.4.3. Kesit 3: Performans/Beşinci Boyut

Bilime inanan ve duyguları dinlemenin zayıflık olduğunu düşünen Cooper'ın geçirdiği dönüşüm bu sahnelerle izleyiciye yansıtılmaktadır. Daha önce Dr. Brand'a

bilim insanı olduğunu, eğer toplumsal yararı, toplumsal bağları varsa sevginin bir anlamı olacağını anlatan Cooper, hatasını çok geçmeden anlar ve yaşatmanın üstünlüğüne inanarak dünyaya gitme şansını Dr. Brand'a vererek kendini uzayın boşluğuna bırakır. Dr. Brand'ın bilim için değil aşk için yolculuğu tercih etmesi ona dünyada bir aile kurma fırsatı tanıyacaktır. Oysa Cooper ailesini kaybetmiştir, kendisine bile yabancılaşmıştır ve dünyaya dönmesi için hiçbir gerekçesi yoktur.

Beşinci boyut Cooper'ın geriye dönüşler yaşadığı ve kendini uzaktan izleyebildiği bir mekan olarak yansıtılır. Bu yönüyle beşinci boyut, Cooper'ın kendisiyle yüzleşmesini sağlayan ve bilinçaltına yaptığı bir yolculuktur. Bilinçaltı ne ile karşılaşılacağı bilinmeyen bir karadelik gibidir. İzleyicinin özdeşleşmesini sağlayacak şekilde oluşturulan alan ile, ihmal edilen doğal değerlere işaret edilirken ideoloji de evrensel duygularla kurulmaktadır. Aynı zamanda baba kız arasındaki anomali ilişki dönüştürülerek olması gereken biçim verilmiştir. Beşinci boyutu yaratan tek şeyin aile bağları olduğu odağında ilerleyen film, baba kızın metafizik boyutta kurdukları iletişimi de sevgiye bağlamaktadır. Boyutlar arası kurulan bu iletişim Dr. Brand'ın daha önce söylediği sözleri hatırlatmaktadır: *Aşk, bilinçli olarak boyutlar arası, zaman ve uzayın ötesine geçirebildiğimiz tek şeydir. Henüz anlayamasak bile belki aşka güvenmeliyiz.* Cooper ile Murph arasında kurulan bağlantı, zaman ve mekan sınırlarının ötesine geçerek sevginin gücüyle gerçekleşmiştir. Cooper, inkar ettiği ve bilimsel bulmadığı bu düşünceyi yaşayarak gözlemlemiştir. Sahne izleyiciye oldukça klişe bir soru sormaktadır: *Geriye dönsen neyi değiştirirdin?* Yaşadığı pişmanlıkla Murph'ün ona izin vermemesi için yalvaran ve çaresizlikle bulunduğu boyuttan kitaplığı yumruklayan Cooper'ın cevabı; ailesini bırakıp bu yolculuğa çıkmamaktır. Filmin ideolojisini inşa eden bu sahnelerde gerçek sembolik olarak yansıtılır, izleyicinin kendi gerçeğini gördüğü bir aynaya bakması sağlanır. Zaman, mekanın kendisi ve bir fonksiyonu haline gelir. Seçilmiş insanlar olarak Cooper ve Murph, imgeler ve işaretler aracılığıyla iletişim kurar. Çünkü sözcükler bu romantik ideoloji için yapay ve sevgiden yoksun kalmaktadır.

3.5.4.4. Kesit 4: Bitiş Durumu

Sevgi gücüyle kurulan bağlantı yeni bir Dünya hayalini gerçeğe dönüştürürken Brand ve Cooper'ın da dünyaya dönmesini sağlar. Ancak hiçbir şey bıraktıkları gibi değildir, ikisi de yalnızdır. İkisi de geldikleri dünyaya yabancıdır. İnsanlığı kurtarmakla

ailelerini kaybetmek arasında yaptıkları tercih sonucunda aileyi kaybederler. Brand, başka bir gezegende kolonisini kurarak kendini dünyadan izole etmiştir. Sahnede sömürgeleştirmenin de altı çizilmektedir. Cooper yaptığı fedakarlıkla Murph'ün aile kurmasını bu şekilde insan ırkını sona erdirecek felaketi uzaklaştırmıştır. Geleceği tahmin ederek girişilen yolculuk Murph'ün de doğruyu bularak aile kurmasını sağlamıştır. Murph babasının orada olmaması gerektiğini söyler (Bkz. Görsel 8). Cooper kaybettiğini anlar. Arzular geride kalmıştır ve dünya kurtulmuştur. Ancak sistemin sürekliliği doğacak çocuklara, kurulacak ailelere bağlıdır.

Görsel 8. Murph'ün, Cooper'a Gitmesini Söylediği Sahne



Artık süperego olma görevi kendisinde olan, seçilmiş insan Murph ona ne yapmasını gerektiğini söyleyerek Brand'a yönlendirir. Cooper artık kaybettiğini gördüğü ailesinin yerine yeni bir düzen kurma fırsatına sahiptir. Murph'le vedalaşır ve büyük bir heyecanla Brand'a gitmek üzere yola çıkar. İzleyicinin kendini filmin içinde hissetmesini sağlayan yoğun duygusal sahnelerin ardından gelen gerilim ve kaybetme duygusuyla oluşturulan boşluğa kapitalizmin aile ideolojisi yerleştirilerek film sona erer.

3.5.5. Dizisel Çözümleme/Karşıtlıklar

Göstergeler ve anlam kadar hikayesi de ikilik barındıran film, izleyicide yarattığı karmaşayla ideolojisini üretmektedir. Temel özelliğinin bunalımlı yapısı olduğu düşünülecek olursa oluşturulan bu ikili yapı tam olarak kapitalizme işaret etmektedir.

Kapitalizm hastalıklı karakterlerden beslenir. Interstellar filminin temel karşıtlıkları Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. Interstellar Filminin Temel Karşıtlıkları

Bilim	Emek
Teori	Gerçek
Duygu	Akıl
Evrensel Yasalar	Kadercilik
Fizik	Metafizik
Kazanmak	Kaybetmek

Filmin temel karşıtlıklarından ilki bilim ve emek arasında oluşturulmaktadır. Çiftçilik özelinde gösterilen emek gücü (üretici güç) insanlığın ihtiyaç duyduğu ve dünyayı kurtaracak bir güç olarak gösterilmektedir. Bilim ise sadece teoriler üreterek insanlığın yaşadığı açlığa çare olamaz. Muhafazakar sistem dünyanın karşı karşıya olduğu felaketi ortadan kaldıracak tek şeyin çiftçiler olduğuna inanır ve onları yüceltir. Oysa bir muhalif olarak Cooper çiftçilikten nefret etmekte ve çiftçiliği aşağılamaktadır. Ekonomik sistemin temelini oluşturan bu anlayış kapitalizmin de tanımı niteliğindedir. Emeği sömüren ve insanlığı piyasanın acımasızlığında yok olmaya sürükleyen kapitalist düzen sosyalist söylemden yararlanarak oluşturduğu sinemasal gerçeklikle kendi ideolojisini yeniden üretmektedir. Teori ve gerçek karşıtlığıyla üretilen anlam da buna işaret etmektedir. Teorilere dayanan bilim, gerçekleri göz ardı ederek fanteziler üretmektedir. Oysa gerçekler insanların aç olduğu ve doyurulması gerektiğidir. Muhafazakar sistem insanlığı düşünerek bu gerçeği yönelik çalışırken, arzularını doyurmaya çalışan libidinal ekonominin fantastik teorilerinin peşinde insanlığın sonunu getirdiği vurgulanmaktadır.

Duygu ve akıl, bilim kurgu sinemasında kullanılan temel karşıtlıklardan biri olarak bu filmde de kullanılmıştır. Hikayenin Oidipal düzeyi, sistemi ayakta tutan temel muhafazakar değerlere muhalif güçlerin, aileyi yok sayarak kapitalizmin sonunu getireceklerine yapılan vurgudur. Oysa kapitalizm duygulara ve sevgiye değer veren bir sistem olarak insan ırkının devamını isteyen masum bir düzendir. Dünyanın sonunu getiren toz bulutu ve dünyayı kurtarmak için yapılan yolculukla kaybedilen aile, filmin

metaforik düzeyini ifade etmektedir. Her iki düzlemin işaret ettiği nokta aynıdır: Ne olursa olsun aileyi ayakta tut!

Film boyunca tekrar edilen "olacağı varsa olur" yasasına rağmen, hikaye olacak olanı engellemeye karşı girişilen bir meydan okumadır. Bilim insanları keşfetmek adına toplumsal dinamiklerden olan aileyi hiçe saymaktadır. Kaderci bir anlam taşımakla birlikte, cümleyi bilim insanlarının kullanıyor olması ikiliğe neden olur. Profesör Brand'ın Cooper'a söylediği *"Dünyanın bizim olduğuna dair sarsılmaz bir düşünceye kapılmışsın"* sözü bu karşıtlığı açıklar niteliktedir. Kapitalizmin sürekli değişimi gerektiren esnek yapısı değişime açık olmayan ve sürekli yenilenen koşullara uyum sağlayamayan insanların yok olmasına neden olmaktadır. Kapitalizmin yasası nettir: Değişikliğe uyum sağlayan yaşamaya devam eder bu esnekliğe sahip olamayanlar ise sistemin oluşturduğu yapılanma içinde yok olmaya mahkum olur.

Filmdeki bir diğer karşıtlık olan fizik ve metafizik, filmin hikayesine de kaynak teşkil etmektedir. Fizik kuralları hiçbir şekilde duygusal bağlara dayandırılamazken, bilime dayanarak gerçekleştirilen bir projenin başarıya ulaşması metafizik güçlerle mümkün olmuştur. Bu karşıtlıkla üretilen anlam, temeli duygusal ilişkilere dayanan ailenin kapitalizmi işaret eden romantik ideolojik yapısıdır. Dr. Brand'ın sözleri bu romantikliği yansıtmaktadır: *Belki henüz anlayamadığımız bir şey. Bizim bilinçli olarak algılayamadığımız bir üst boyutun kanıtıdır.* Beşinci boyut bilimsellikten uzak ve bilimin inkar ettiği metafizik güçlere, sevgiye, duygulara dayanmaktadır. Filmde yoğun olarak kullanılan duygusallık izleyiciyi filmin içine çeken öenmli bir unsur olarak görülmektedir. Kapitalizmin duygulara ve metafiziğe ihtiyacı vardır çünkü biryselleşen ve yabancılaşan kapitalist toplumlarda duygusal bağ vicdani rahatlama sağlanmaktadır.

Kazanmak ve kaybetmek karşıtlığı baba kız arasındaki ilişki üzerinden üretilir. Filmde yaşanan, cinselliğe dayalı bir ensest ilişki yoktur ancak baba kız arasındaki aşırı bağlılık ve kullanılan cümleler bunu yansıtmaktadır. *Hatta belki döndüğümde aynı yaşta bile olabiliriz. Sen ve ben, nasıl olurdu? Hayal etsene!* Gerçek bir Freudcu için "cinsel ilişki yoktur" diyen Zizek'e göre (2012: 59), normalliğin standardı yoktur, ancak kaçınılmaz bir çıkmaz vardır. Her ikisinin de hayali yıldızlararası yolculuk sona erdiğinde aynı yaşta olacakları üzerine kurulmuştur. Cooper'ın yaptığı yolculuk insanlığı kurtarmak için gerçekleşir ve insanlık kazanır. Ancak baba kız hayallerini kaybetmiştir. Murph, her şeyin değiştiğini hatırlatarak Cooper'ın gitmesini ister: *Artık yanımda kendi çocuklarım var. Sen git artık.* Cooper'ın hem ailesini hem de Murph'ü

kaybettiği an yıldızlararası yolculuğa çıktığı gün değil, Murph'ün gitmesini istediği bu an'dır.

3.6. Blade Runner 2049 (2017)

3.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmenliğini Denis Villeneuve'ün üstlendiği Blade Runner 2049[5], Philip K. Dick'in "Do Androids Dream of Electric Sheep" adlı romanından uyarlanmıştır. Yönetmenliğini Ridley Scott'ın yaptığı Blade Runner'ın (1982) devamı olarak çekilmiştir. Oscar ödüllü filmin senaryosu Hampton Fancher ve David Peoples tarafından yazılmıştır. Oyuncuları arasında Harrison Ford (Deckard), Ryan Gosling (K), Ana de Armas (Joi), Jared Leto (Wallace) gibi isimler bulunmaktadır.

3.6.2. Film Karakterleri

Memur K, emekliye ayrılmış replikaları yok etmek için üretilmiş bir polistir. Bir replikanın çocuğunu öldürmek için görevlendirildiğinde ruhu olan birini öldürmeyi ilk anda sorgular. Yalnızlığını gidermek için kadın bir hologram almıştır. Zamanla ona sevgi duymaya başlar. Bulduğu ipuçları anılarıyla örtüştükçe özel çocuğun kendisi olduğunu zannederek bir mucize ve eşsiz olduğuna inanır. Anılarının gerçek olmadığını bilse de insan olma umuduyla gerçekliğini öğrenmeye çalışır. Replika olduğunu anlar ancak ruhu olan bir çocukla babayı öldürmeyerek kurallara karşı gelerek iradesini kullanır.

Joi, insanların cinsel arzularını ve yalnızlığını gidermek için üretilmiş 3D bir hologramdır. Ruhu, iradesi yoktur ancak Joe K'ya aşık olur ve üretim programında olmadığı halde onu korumak adına yok olmayı tercih eder.

Deckard, iş arkadaşı tarafından yalnızlığı seven dünyayı ise hiç sevmeyen biri olarak tanımlanır. Köpeğinden başka hiçbir canlının bulunmadığı bir yerde yaşamaktadır. Bulunmak istenen özel çocuğun babasıdır.

Stelline, replikaların insani özellikler taşıması için anı tasarlayan özel biridir. Sekiz yaşından itibaren dünyadan soyutlanmış, steril cam bir odada yaşamaktadır. Bir replikadan doğmuş olması onu özel ve eşsiz yapar. Bu nedenle korunması gerekmektedir.

---

[5] Film Türkiye'de *Bıçak Sırtı* ismiyle gösterime girmiştir.

Wallace, Tyler şirketini satın alıp yeni replikalar üreten ve kendini Tanrı olarak gören biridir. Ürettiği kadın replikalara melek, oluşturmak istediği düzeni ise cennet olarak tanımlamaktadır. Tek amacı ürettiği replikalara doğurganlık özelliğini kazandırmak olan Wallace bu amaçla Deckard'ı bulup sırrı öğrenmeye çalışır.

Luv, üretim amacından hiç sapmayan, görevini her zaman yerine getiren bir replikadır. Wallace onu en iyi melek olarak tanımlamaktadır. Acımasızdır. Joi'nin hologram kartını kırarak yok eder.

3.6.3. Filmin Öyküsü

Biyomühendislik ürünü olan replikalar, sahip oldukları güç nedeniyle köleleştirilerek kullanılmış, isyan etmeye başlayınca ortadan kaldırılarak üretimleri durdurulmuştur. Tyler şirketini satın alan Wallace uzun ömürlü yeni replikalar üreterek piyasaya sürmüş, eski modelleri bulmak için de onları kullanmıştır. Memur K'nın emekli bir replikayı yok etmek için gittiği bölgeden topladığı veriler bir insan ve replika'nın çocuk sahibi olduğunu göstermektedir. Bundan sonraki görevi bu çocuğu bulup yok etmektir. Replika üreten şirketlerin bunu öğrenmesi istenmez çünkü insanlar ve replikalar arasında çıkabilecek bir savaştan korkulmaktadır. Ancak Wallace'ta çocuğun peşine düşmüştür.

Memur K anılarıyla örtüşen ipuçlarına ulaştıkça çocuğun kendi olduğunu düşünmeye başlar ancak bu onun için özel olduğu kadar tehlikeli de bir durumdur çünkü yok edilmesi gerekmektedir. Ancak başka bir veri de aynı tarihte, aynı DNA'lara sahip biri kız diğeri erkek iki çocuk olduğudur. Bu bilgiye göre biri replikadır. Gittiği yetimhanede küllerin arasında bulduğu tahta at özel çocuğun kendisi olduğunu gösterir. Ancak anılarının gerçek olduğundan emin olmalıdır. Anıları üreten ve yalıtılmış bir ortamda yaşayan Stelline'nin yanına gider ve anısının gerçek olduğunu öğrenir. Joi onun gerçek olduğunu öğrendikten sonra ismi olması gerektiğini söyleyerek ona Joe demeye başlar. İtaat testinin olumsuz çıkması işinden uzaklaştırılmasına neden olur. Babasını bulmaya karar verir ve tahta atın yapıldığı yeri öğrenir. Bu arada Luv onu takip etmektedir. Babası ona plan gereği çocuğunu bırakması gerektiğini ve büyük karanlık (kıyamet) sonrası ondan haber alamadığını anlatır. Onları bulan Luv, Deckard ve Joe K'ya saldırır. Joi görünür ve durmasını ister ancak Luv, Joe K'ın elinden düşmüş olan Joi'nin hafıza kartını ayağıyla ezerek onu yok eder. Luv, Deckard'ı kaçırır, Joe K'yı ise muhalif replikalar bularak kurtarır. Freysa gelir ve ona çocuğu nasıl

sakladıklarını anlatır. Çocukla birlikte köle değil efendi olduklarını anladıklarını söyler. Wallace'ın kendisini öldürmemesi için Deckard'ın ölmesi gerekmektedir. Freysa çocuğun kız olduğunu söylemesiyle Joe K kendisinin kopya olarak yapılan diğer çocuk olduğunu anlar. Wallace'a Deckard'dan çocuğuyla ilgili bilgi almak ister, karşısına Rachael'in kopyasını çıkarır ancak Deckard onun gözleri yeşildi diyerek gerçekliğin bir parçası olduğunu anlar. Joe K, Luv'u öldürerek Deckard'ı kurtarır ve onu kızının yanına götürür. İnsan olmadığının farkında olarak karların üzerine uzanan Joe K kar tanelerini hissetmektedir. Deckard kızıyla kavuşmuştur.

3.6.4. Dizimsel Çözümleme/Kesitler

3.6.4.1. Kesit 1: Başlangıç Durumu

Her şeyin makineleştiği dünyada, insandan ayırt edilemeyen şekilde üretilen ve köleleştirilen kopyalar üretilmektedir. İnsanlar ise kendilerine ayrılan özel gezegenlerde yaşamaya devam ederler. Filmin ilk kesitinde verilen teknolojinin göz kamaştırıcı gelişmesi ve gökdelenlerin ihtişamıyla birlikte kentte yaşayanların arada kalmışlığı yansıtılır. Film büyük şirketlerin kontrolündeki, geleceğin tüketim toplumunu tasvir eder.

Yeni replikalardan biri olan Memur K kendi türünden eski kaçak replikaları yok etmekle görevlendirilmiştir. Görevini tamamladıktan sonra bir ağacın altında ulaştığı bilgilerle bir replika ve insanın çocuk sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Filmin üzerine kurulduğu hikaye burada oluşmaktadır.

Memur K sistemini yenilemek ve yüklenen duygular dışında insani özellikler taşıyıp taşımadığını kontrol etmek üzere her görev sonrası beyaz bir odaya alınır ve voight kampff adı verilen testten geçirilerek itaat verileri ve duyguları kontrol edilir.

Test Memuru: *Temel itaat verilerini söyle. Ve koyu kırmızı hiçlik harekete geçti. Görevi yerine getirmediğin için bir kutuya mı koyuyorlar? Kucağına çocuğunu almak nasıl bir duygu? Bir yanın eksikmiş gibi hissediyor musun?*

Şartlanma yoluyla yüklenen veriler K'ya üretildiği amaçtan uzaklaşması durumunda neler olacağını da hatırlatarak suçluluk duygusu yaratılır. Ailede başlayan koşullandırma ve itaat, ailesi üretici şirket olan replikalar için özel olarak oluşturulan ve bilinçdışını ifade eden beyaz odada gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte çocuğunu kucağına alma duygusunun sorulması önemli bir detaydır. Eski replikaların isyan etmesine karşı alınan bir önlemdir. Nitekim Memur K sonraki testi geçemeyerek

görevden uzaklaştırılacaktır. Kendisine hizmet etmesi için replikalar üreten sistem, aynı zamanda ürettiklerinin kendisine benzemesinden yani hükmetme gücünü eline geçirmesinden de korkmaktadır. İktidarın denetim mekanizmalarını da hatırlatan test sahnesi, iktidarın her yerde olduğu gerçekliği üzerinden de okunabilir. Bir karşıtlık olarak test odasının beyaz olması, sahibi bilinmeyen bilinmeyen ses ve filmin geneline hakim olan kasvet Orwell'ın 1984 distopyasını da çağrıştırmaktadır.

Luv: *Yeni ürettiğimiz model efendim*

Wallace: *Bir çocuk doğdu diyemiyor musun? Yeni model. Görelim bakalım.*

Toplumun hizmetine sunmak için melekler yaratıyoruz. Çorak otlak, boş ve tuzlu. (Yeni modelin karnına dokunarak) tam burası. Yıldızlar arasındaki ölü boşluk gibi. Cennete karşılık takas etmek zorunda olduğumuz bu mu? Onları yavrulatamıyorum, yemin ederim denedim. Şimdiye kadar üretilmiş kopyalardan daha fazlasına ihtiyacımız var. Milyonlarca lazım ki, trilyonlarca yapabilelim. Cennete hücum edip onu geri alabiliriz. Tyler'ın son numarası üreme. Tamamlanmış ve kaybedilmiş. Ama bir çocuk var. Onu bana getir.

Wallece kapitalizmdir. Yaptığı replikaların üreməmesi en büyük eksikliğidir. Bunu başarırsa cenneti elde edecek ve durumu tersine çevirecektir. Egemen ideolojinin doğal yollarla hayatta kalması ve her yere hükmedebilmesi için daha çok replikaya ihtiyacı vardır. Üremenin toplumsal boyutta meşru ve doğal alanı ise ailedir.

Joi: *Sizin alfabeniz hepsi dört harften oluşuyor. Ben de sadece iki tane, 1 ve 0*

Memur K: *Yarısı kadar ama sen iki katı güzelsin tatlım*

Girilen her veriyi ve bilgiyi aynı şekilde algılayan bilgisayarları ifade eden 1 ve 0 rakamları Joi'nin söylenen her söze ve duyguya aynı şekilde tepki veren, programlanmış bir bilgisayar olduğu gerçeğine işaret eder. Hologram olan Joi kendisini, replika olan Memur K ile kıyaslar. Memur K'nın sözleri, güzelliğiyle fantezileri yerine getiren, doğurganlığıyla üretim aracı olarak hizmet veren kadına ataerkil bakışı yansıtır. Kadının duygusallığı, şefkatli yapısı ve doğurganlığı sistem için elverişli özelliklerdir. Bununla birlikte yansıtılan dünyada kişilerarası ilişkiler sanal olmuştur ve ilişkilerin devamlılığı gördüğü işleve yani faydasına bağlıdır. Sınıf ayrımı; insanlar, replikalar, androidler ve hologramlar şeklinde belirlenen, her biri bir üst sınıfın kölesi olan sistemi temsil etmektedir. Replikalar insanların isteklerini yerine getiren tüketim nesnesiyken kopyaların tüketim nesnesi ise üretilmiş diğer bir sınıf olan android hologramlardır. Her biri bir diğerinin isteklerini yerine getirmek üzere programlanmıştır. İnsana dair hiçbir

şey bulunmayan toplumda, herkes gerçeğin kopyasıdır ancak gerçekle kopyayı çıplak gözle ayırt etmek neredeyse imkansızdır. Bu benzerlik ise sistem için tehdit oluşturan bir durumdur. Bunun için de tarayıcı aygıtlar vardır. Filmin yüzeydeki anlamı, üretilmiş kopyaların bilinçleri ve ruhları var mı sorusu üzerine odaklanırken, derin anlam düzeyinde gerçeklik sorgulanmaktadır. Kapitalizmin ideolojisini işleme sürecinde varoluşçuluğun bilim kurgu filmlerinde sıklıkla kullanılan bir konu olduğu görülmektedir. Bu filmlerde varoluşçuluk kapitalizmin beslendiği ve temel felsefesi olan hayatın tadını çıkarmak ve arzuların peşinden gitmek şeklinde yansıtılmaktadır.

3.6.4.2. Kesit 2: Dönüştürücü Özne

Bulduğu ipuçlarını araştıran Memur K, bir tarihle karşılaşır. Bu tarih, anılarından hatırladığı tahta at oyuncağın altında yazan tarihtir. Ancak kendilerine anı yüklendiğinin farkındadır ve gerçek olduğunu ispatlamak için anı tasarlayan Dr. Stelline'ın yanına gider. Stelline'ın yaşayamadığı çocukluk, hayal dünyasını geliştirmiştir. Gerçekliğin nasıl inşa edildiğini ve niçin kullanıldığını da anlatır: *Wallace'ın sorunsuz bir ürün için yeteneğime ihtiyacı var.* Kendilerini insanlarla kıyaslayan replikalar isyana sebep olabilir ve düzen bozulabilir. Sorun yaratmaması için bir geçmişe, çocukluğa, aileye sahip olmalı ve böylece her şey eksiksiz olmalıdır. İdeolojinin üretildiği doğal alanları işaret eden sahne, bireylerin gerçeklik algısıyla nasıl oynandığını da göstermektedir. Nitekim Dr. Stelline, anıları doğum günü gibi çocukluğa ait, aileyle geçirilen ve pek çok kişinin doğal olarak yaşadığı özel anlara yönelik üretmektedir. Oluşturulan büyülü ortam ile film, hayal gerçek arasında gidip gelen izleyiciyi hikayenin öznesine dönüştürerek ideolojisini inşa eder.

Joi: *Özel biri olduğunu biliyordum. Bir çocuk. Kadından doğma. Arzulanmış. Sevilmiş*

K: *Eğer bu doğruysa hayatımın sonuna kadar benim gibi tarafından kovalanırım.*

Joi: *K olamayacak kadar özelsin. Annen sana isim vermiştir, Joe.*

Anılarının gerçek olduğunu öğrenen Joe K, avcıyken bir anda av olduğunu anlar. Bu yer değiştirme, küresel ideolojinin de kısa bir özeti gibidir. Zira kapitalizm kaygan bir zeminde yürümeyi ifade etmektedir. Nitekim Joe K, itaat testini geçemeyerek olumsuz raporlanır ve işinden uzaklaştırılır. Ancak gerçeği gizlemesi ve geçmişi öğrenmek için babasını bulması gerekmektedir.

K: *Buna bir şey olursa, her şey biter. Yok olursun*

Joi: *Evet, gerçek bir insan gibi*

Evden ayrılırken hologram olan Joi, devrelerini kapatmasını ister. Bu eve bir daha dönememesi demektir. Joe K'yı aramak için geldiklerinde geçmiş verilerinden tüm bilgilere ulaşacaklarını söyleyen Joi, onu tehlikeye düşürmemek için programında olmadığı halde kendini feda eder. Sahne, yine var olmak ve bilim kurgu filmlerinde tercih edilen bir mesaj olarak yaşatmanın yaşamaktan daha üstün olduğuna yapılan vurgu ile sonlandırılmaktadır.

3.6.4.3. Kesit 3: Performans

Joe K'nın babası sandığı Deckard'ı bulmak için gittiği bölgede dağılmış ya da donmuş gibi duran çıplak kadın heykelleri (Bkz. Görsel 9) bulunmaktadır. Sahne, devamı olduğu 1982 yapımı filmde android kadınların yasaklara uymayarak öldürülüşünü hatırlatmaktadır. Ayrıca kendini Tanrı gibi gören Wallace, ürettiği kadınlara melek derken yeni oluşturacağı düzenine de cennet adını vermektedir.

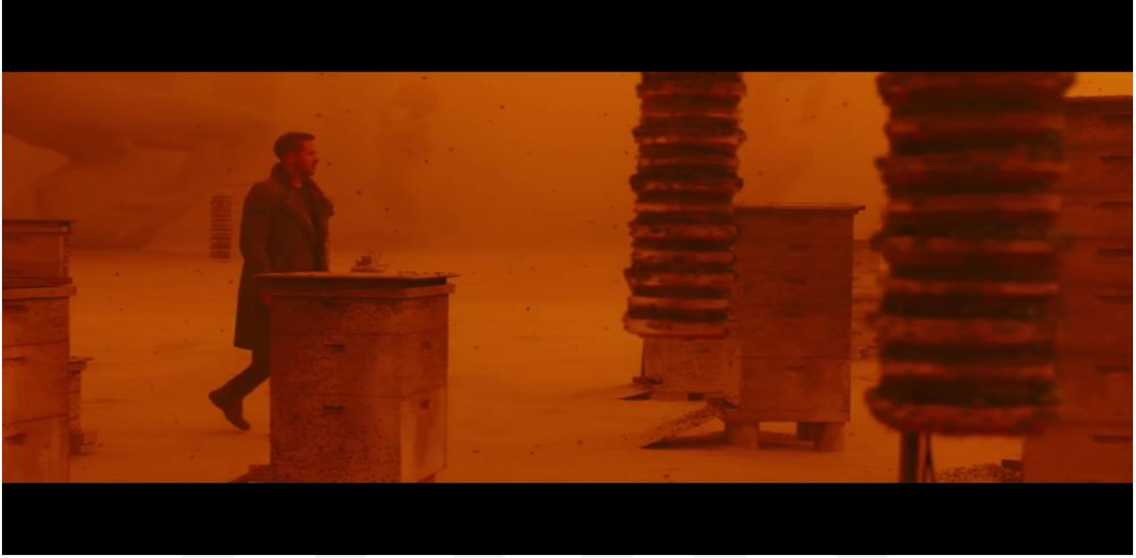
Görsel 9. Kadın Heykelleri Sahnesi



Bu heykeller cennetten kovulan melekleri yani android kadınları simgelemektedir. İlk filmde Deckard ile Rachael, Adem ve Havva ile özdeşleştirilerek yansıtılmakta ve yasak elmayı yiyerek çocuk sahibi olmaktadırlar. Deckard kaçarak, Rachael ise öldürülerek cennetten kovulurlar. Ancak bir paradoks olarak dünyaya gelmenin yolu da cennetten kovulmaktan geçmektedir. Joe K ilerlerken eline bir arı konar, cansız ve karanlık bir ortamda arı kovanlarını görür (Bkz. Görsel 10). Elini

kovana uzatan Joe K'ın eline onlarca arı konmuştur. Kutsal kitaplarda ve mitolojide çokça yer bulan bal arısı kutsal dişilik ve doğurganlık sembolüyken, Hrıstiyanlıkta Bakire Meryem'i temsil etmektedir. Bal arısı, Ana Tanrıça ve Venüs kültüyle de ilişkilendirilmektedir. Kadın yine salt doğurganlık özelliğiyle sunulur.

Görsel 10. Arı Kovanları Sahnesi



Uygar topluma geçişle kadın kültleri üreticilikten tanrıçalığa yükselir. Sınıflı, eşitsiz toplumların ürünü olan bu geçiş kadını edilgenleştirmekte ve doğurganlıkla kazandığı kutsallık konumunu vermektedir. Ancak filmin doğal bir olguyla yani dişilik ve doğurganlıkla ürettiği ideoloji, anneliğin geçmişten geleceğe devam edecek bir olgu olduğuna işaret etmesidir. Bu kutsal görevi yerine getirmeyen kadınlar Tanrı'nın cezalandırdığı sınıfa girmektedir. Sahnenin loş ışığı, ortamın kasveti filmin geneline hakim olan dişilik ve doğurganlık sembolleri, cinsel üreme alanının tehlikede olduğuna yapılan atıflardır. Ayrıca işçi arılar, ekonomik üretim aracı olan replikalarla da ilişkilendirilebilir. Arılar ana kraliçeden üremekte ve onun yöneticiliğinde çalışmaktadırlar. Replikalar ise Tyler şirketi tarafından üretilmekte ve onun köleliğini yapmaktadırlar. Kapitalist yapı doğurgan kadın ve işçi anlamında üretici güce dayanarak varlığını devam ettirmektedir.

Babası olduğunu zannettiği Deckard ile Joe K, uzun bir kovalamaca ve dövüş sahnesinden sonra konuşmaya başlarlar. Ürün yerleştirmelerin de olduğu sahneler teknolojiyle ve nostaljik şarkılarla devam eder. Luv'un saldırısıyla baba oğul ayrılır. Wallace, Deckard'ı sorgulayarak bir kopyada doğurganlığın nasıl gerçekleştiğini öğrenmek ve meleklerinde de bunu kullanarak mutlak güce erişmek istemektedir.

3.6.4.4. Kesit 4: Bitiş Durumu

Deckard'ın kaçırıldığını gören Joe K'nın etrafında insanlar belirmeye başlar. Bunlar, kendisin de öldürdüğü Wallace'dan kaçan eski replikalardır. Sistem muhalifi ve devrimci olan replikaların başında Freysa adında bir kadın bulunmaktadır. Freysa ona tüm yaşananları anlatır. Çocuğun nasıl dünyaya geldiğini ve onun bir kız olduğunu öğrenen Joe K için mucize olmadığını öğrenmek yaşadığı varoluş sancısının da bir yanılsamadan ibaret olduğunu anlamasıdır. Aslında o da herkes gibidir, doğallaştırma ile üretilen gerçeklik bir kopyanın kendisini insan zannetmesini sağlar. Ancak tehlike olmaya başladığı an manipüle edilen gerçekler bir anda karşısına çıkarılarak ayna tutulur. Muhalifleri temsil eden Freysa, Joe K'yı kendilerine katılması için ikna etmeye çalışır. Ancak o da muhalif olduğu sistem gibi Deckard'ın ortadan kaldırmasını ister çünkü yaşaması Wallace'ın kendilerini bulması ve yok etmesi anlamına gelmektedir.

Freysa: *Doğru bir amaç için ölmek yapabileceğimiz en insanca şey*

Hollywood sinemasının kahramanlık hikayelerinde kullandığı bir klişe olarak bir amaç uğruna ölmek söylemi bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Ayartma ve yoldan çıkarma tekniği olarak oldukça etkili olan bu söylem varoluşçuluğu da yanına alarak ideolojik sürecini tamamlamaktadır. Joe K için bu cümle ne yapması gerektiğini anlamasına yardımcı olur ve insani bir davranışla iradesini kullanarak Deckard'ı kurtarmak için harekete geçer.

Joe K: (Stelline'ı kastederek) *En iyi anılarım ona aitti*

Deckard: *Niçin? Ben senin için neyim ki?*

Joe K: *Git ve kızınla tanış*

İnsanlığın her alanına sızan kapitalizmi fark etmek geçmişimizin bize ait olmadığını ve dolayısıyla geleceğin de bize ait olmayacağını anlamaktır. Ancak bu farkındalık kapitalizmden kaçış olmadığını ve onun izin verdiği alanda, ona hizmet eden bir yaşantı sürüleceğini ifade etmektedir. Joe K, Deckard'ı kızıyla buluşturur ve çatışmanın dışında tutarak onları ideolojinin üretildiği özel alanlarına yerleştirir. Kendisini karların üzerine bırakan Joe K, elleriyle kar tanelerini hissetmenin bile programına yüklenen bir his olduğunun farkındadır.

3.6.5. Dizisel Çözümleme/Karşıtlıklar

Blade Runner 2049 filminin temel karşıtlıkları Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5. Blade Runner 2049 Filmi Temel Karşıtlıklar

Aşk	Haz
İyi	Kötü
Cennet	Dünya
Varlık	Hiçlik
Replika	İnsan
İtaat	İsyan
Hayal	Gerçek

Joi haz ve arzuları tatmin etmek için üretilen bir hologram olduğu halde Joe K'yı sevmiş ve onun için kendisini feda etmiştir. Oysa kendisine ait bir bedeni olmadığı gibi üretim nedeni sadece tatmin etmek ve sahibinin yalnızlığını gidermektir. Nesneleşen dünyayı yansıtan ve gerçekliğini doğal duygulara dayanarak geliştiren film yaşatmakla yaşamak arasındaki tercihi yaşatmaktan yana kullanır. Toplumsal ve siyasi krizlerin aşılmasında kullanılan bir yöntem olarak yüce bir amaç için kendini feda eden kahramanlar her dönem için sistemi besleyen karakterlerdir. Karşıtlıkla oluşturulan anlam, insan ilişkilerini ve gerçekliğin ne olduğunu sorgulatarak sistemin zayıf yönlerini güçlendirir. İyi ve kötü, cennet ve dünya kavramları diğer karşıtlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Wallace eski replikaların kötülük yaptıkları için cennetten kovulduğunu, kendisinin ise iyi melekler ürettiğini anlatır. İyiyi ve kötüyü karşılaştıran Wallace'a göre kötü replikalar isyan eden ve kurallara uymayanları yani muhalifleri temsil etmektedir. İyiler ise Luv gibi verilen her görevi yapan ve karşı gelmeyen replikalardır. Düzen bozucular her zaman kötü olarak yansıtılarak sistemin dışında konumlandırılmaktadır. Kapitalizmin yarattığı cennette insanlar nesneleşerek ve hiç tükenmeyen arzularını tatmin ederek ona hizmet etmektedirler. Buna karşı olanlar ise dünyanın kasveti içinde yaşamaya mahkum edilerek cennetten kovulurlar.

Varlık ve hiçlik film boyunca replikaların insani davranışlar göstermesi noktasında kendini gösteren bir karşıtlıktır. Belirli görevleri yerine getirmek için üretilen replikaların zamanla hissetmeye başlaması, görevleri dışında özelliklere sahip olması ve özellikle irade sahibi gibi davranmaları onların varlığının anlamını

sorgulatmaya başlamaktadır. Oysa olmayan ruhlarının tarifi başka şekilde ifade edilerek yanılsama yaratılmış ve replikalar gibi izleyici de bir illüzyon ortamına girmiştir. Zizek'in ifadesiyle sade kahvenin söylenişi değiştirilerek kremasız kahve haline getirilmiştir ve bu şekilde ikisi arasında fark olduğu izlenimi oluşturulmuştur. Sonuçta iki kahve de sütsüzdür. Elimizdeki tek sonuç bu olmasına rağmen olumlu söylenişle olumsuz söyleniş arasında bir fark olduğu algısı oluşturulur. Filmin gerçeği ise hissetmenin ve var olmayı açıklayan bir amaç uğruna yaşamanın replikalara yüklenen bir programdan ibaret olduğudur. Oluşturduğu akımlarla kendi kültürünü oluşturan kapitalizm, varoluşçuluğu da ideolojisini besleyen bir felsefi akım haline getirmektedir.

Tüm karşıtlıklar temelde biz ve öteki karşıtlığından meydana gelmektedir. Filmin genel havası içinde yoğun olarak kendini gösteren sınıfsal farklar ve bunların net çizgilerle ayrılmasıdır. Filmde kimin insan kimin replika olduğu pek anlaşılmamakla birlikte neredeyse hiç insan bulunmamaktadır. Ancak varlıklarının başka dünyalarda devam ettiği bilinmektedir. İnsanlarla replikalar arasında olan sınıflandırma replikalar arasında belirgin şekilde kendini gösterir. Replikalar insanların kölesiyken replikaların kölesi androidler ve hologramlardır. Androidler ise hologramları kendilerinden aşağı görmektedir. Mariette, Joi ile senkronize olup, Joe K ile birlikte olduktan sonra Joi'ye *içini gördüm, hiçbir şey yok* diyerek onu küçümsemiş ve ne olduğunu hatırlatmıştır. Sınıfsal farkın her tür arasında bulunduğunu açıklayan bu sahneler eşitsizliğin insana özgü olmadığını da göstermektedir.

İsyan ve itaat, eski ve yeni model replikalar arasındaki farkı da tanımlayan bir karşıtlıktır. Her ikisi de insanlık sonrası kapitalizmi ifade ediyor olsa da eski model replikaların bir takım değerlere sahip olduğu ve özgürlük fikrine daha yakın oldukları görülmektedir. Son modellerin üretimleri tamamen itaat etmeye ayarlıdır ve her türlü konforlu alan oluşturularak isyan etmelerinin de önüne geçilmeye çalışılır. Eksiklik ve yokluk isyan için geçerli bir sebep olabiliyorken arzuları giderilen ve sistem tarafından yokluk yaşatılmayan replikalar için isyan edecek bir gerekçe de olmamaktadır. İsyanın en önemli sebebi ise gerçek olduğuna inanırken anılarının sahte olduğunu anlamalarıdır. Bu farkına varış hayal ve gerçek karşıtlığını karşımıza çıkarmaktadır. Tıpkı insandan daha insan olan kopyalar gibi, gerçekten daha gerçek olarak üretilen ve replikalara yüklenen anılar kapitalizmin oluşturduğu algıların ve gerçekleri çarpıtarak yansıttığı ideolojinin üretim alanıdır. Kopyaların kendileri için oluşturulan yaşantıyı benimsemeleri kendilerine ait doğal bir geçmişe sahip olmalarıyla mümkündür. Bunun

bir yanılsama olduğunu anlayanlar sistemin karşısında ve topluma zarar veren muhalifler olarak konumlandırılmaktadır.



SONUÇ

Güçlü bir iletişim aracı olarak her sinema filminin ideolojik bir etkisi vardır. Bu ideolojik etki ve bağlantı, psikanalitik ögelerle tarihsel sürecin doğallığı içinde oluşturulurken bilimsel gerçekler de manipüle edilerek sunulmaktadır. Film anlatılarında duygu ve maneviyat, psikanalitik ögeler, mitolojik semboller, bireyselcilik gibi unsurların ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Bilim kurgu filmlerinde önemli bir yer tutan psikanalitik ögeler Oedipusun oluşturduğu iktidar alanını işaret eder. İlk otorite figürü olan babayla başlayan çatışma suçluluk duygusunu yaratarak Oedipusun bilinçdışı yaşantısını meydana getirmektedir. Bireyin içine doğduğu, öğrenmenin ilk başlangıcı ve doğal alanı olan aile aynı zamanda iktidar alanının da oluştuğu bir ortamdır. Bu yönüyle aile, egemen erkin kendi ideolojisinin yeniden üretimine doğal bir şekilde hizmet eden elverişli bir aygıt olmaktadır. Otoriteye suçluluk duygusuyla boyun eğme ailede öğrenilir ve bilinçdışında bırakılan arzular toplumsal ilişki içinde otoritenin arzuları haline gelir.

Bilim kurgu filmlerinde cinselliğin psikanalitik ögeler ve imgeler yoluyla kullanıldığı görülmektedir. Baba kız arasındaki ilişki Oedipusu karşımıza çıkarır. Bilinçdışını yansıtan söylem ve imgelerle ailenin karşı karşıya bulunduğu tehlike metaforik düzeyde aktarılmakta, daha sonra suçluluk duygusuyla dönüşüm geçiren baba ailenin geleceği için iç sesini (bilinçdışı öteki) dinleyerek otoritenin arzularını yerine getirmektedir. Cinselliğin, insanların en güçlü iç güdüsü olduğunu belirten Freud (1989: 15), bunun toplum içinde yaşamayı zorlaştırdığını ifade eder. Filmlerde Oedipal düzeyde işlenen cinsellikle hayal etmeye yönlendirilen izleyici, bilinçdışı bırakılmış duyguları giderme yolu olarak evliliğe ve aile olmaya yönlendirilmektedir. Nitekim Jung'ın (2009: 41) "insan korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde idealize eder. Korkulan şey bilinçdışı ve onun büyülü etkisidir" sözü, filmlerde yaratılan masalsı havanın simgesel düzeydeki anlamını açıklar niteliktedir.

Filmlerde kadının cinsellik ve doğurganlık özelliklerine yapılan atıfların mitolojik imgelerle de ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Kybele, Venüs, Toprak Ana gibi kültlerle kutsallık atfedilen annelik filmlerde, bal arısı gibi mitolojik semboller, Blue Fairy (Mavi Peri) gibi masalsı ve 'edilgen' karakterle kadına hatırlatılmaktadır. Sinema yoluyla oluşturulan bu ideolojik süreç Althusser'in (2015: 81), ideolojinin bireyleri öznelere dönüştürerek en sıradan biçimde çağırdığını ifade ettiği görüşünü

destekler niteliktedir. İdeoloji, basit ve sıradan olduğunu düşündüğümüz eşyalar, olaylar ve olgular üzerinden üretilir. Doğal, sıradan ve evrensel olgular ideolojik üretim aygıtı haline gelmektedir. Sinemanın yarattığı büyülü atmosfer ile özneye dönüşen izleyici, kendisine seslenildiğini ve çağırıldığını özdeşleşme yoluyla anlayarak bu çağrıyı kabul eder. Bilim kurgu sinemasında olayların ve olguların tüm doğallığı ile sunulduğunu görmekteyiz. Doğal bir olgu olarak dişilik, cinsellik, annelik ve ailenin geçmişte var olduğu gerçeği, mitolojik ögelerle ve geçmişe yapılan atıflarla aktarılmaktadır. Geçmiş ve bilimsel gerçekler göz önünde bulundurularak oluşturulan gelecek tasarımında ise bu doğal olguların gelecekte de devam edeceğine işaret edilir. Annelik ve cinsellik evrensel bir ihtiyaçtır ve geçmişte olduğu gibi gelecekte de ihtiyaç olmaya devam edecektir. Doğallaştırma ve edilgenleştirme yoluyla ideoloji yeniden üretilirken sistem de kendini yeniden üretmekte ve sürekliliğini sağlamaktadır.

İzleyiciyle kurulan duygusal bağ, onu filmin dünyasına dahil ederek ideolojik inşa gerçekleştirilmektedir. Kapitalizmin duygulara ve maneviyata ihtiyacı vardır çünkü ürünlerle kurulan duygusal bağ sömürünün devamlılığını sağlar. Bu bağ, Artificial Intelligence: AI filminde bir mecha çocuk üzerinden oluşturulmaktadır. Anne'nin acılarından yararlanan şirket, önce onun acılarını yaratır sonra da acısını dindirecek ürünü sunar. Kocası şirkete sadakati sebebiyle mecha çocukla ödüllendirilerek sadık bir köle edinilir. Sevgi ve bağlılık duygusu bir pazarlama stratejisi olarak, kendini satmaya çalışan mecha çocuktur. Fahişe mecha ise bir insanın tacizine uğrayan müşterisinin acısını, verdiği hizmetle giderir. Mechaların üreticileri ebeveynlik ve cinsellik gibi doğal evrensel ihtiyaçlara hizmet ederken, kederi ve tacizi de bu şekilde sömürür.

Ailenin bölünmüşlüğü ve bununla başlayan topluma yabancılaşma, kural tanımayan id ile kural ve yasaları temsil eden süper ego çatışmasıyla kurulurken, ego aileyi temsil ederek bu çatışmada arabulucu olarak bireyin toplumla bütünleşmesini sağlar. Bilim kurgu filmlerinde otoriter her figür veya karakter (anne/baba, öğretmen, asker) süper ego olarak konumlandırılmaktadır. Nitekim Butler (2011: 77-78), filmlerin kriz anlarında ortaya çıkan, kuralları ve iktidarı simgeleyen askeri güçleri süperego olarak tanımlamaktadır. Ailedeki bölünmüşlük ve yabancılaşma, sistemi temsil eden bir karakter tarafından ortadan kaldırılır ve kurulan aileyle toplumla bütünleşme sağlanarak izleyici, yabancılık hissinden uzak bir yaşama yönlendirilir.

Kapitalizmin yarattığı bireyselciliğin birlik duygusuna dönüşmesi de yine aile ile ilişkilendirilmektedir. Kapitalist ideoloji önce sorunu yaratır, sonra bunun çözümünü

sunarak bundan fayda üretir. Deleuze'un belirttiği gibi kapitalizm hastalıklı bireylerden beslenir. Hastalığı toplumun tamamına bulaştırmanın yolu ise kapitalizmin bunalımlı yapısını doğal yollarla nesilden nesile aktarmaktır.

Filmlerinin çoğunda ailelerin birleşmesini ve fantastik bir baba figürünü konu edinen Spielberg, Artificial Intelligence: AI filminde eleştirel bir anlatı tercih etmiştir. Aile ve çocuk üzerine kurulu olan filmin alt metninde ırkçılık, söylemsel ve görsel boyutta öne çıkmaktadır. Sayısal üstünlük kapitalizm açısından önemli bir unsur olmakla birlikte filmde Yahudi soykırımına yapılan eleştiriyle Yahudi ırkının sayısal olarak üstün konuma geçmesinin de önemine vurgu yapılmaktadır. Amerika'nın Yahudi politikaları göz önünde bulundurulduğunda kapitalizmden çok da uzak olmayan bir alt metin olduğu söylenebilir. Bu politika aileyi, üreme yoluyla sayısal üstünlüğü sağlaması açısından önemli bir kurum haline getirmektedir.

Geleceğin dünyasının tasvirinde her şirket güçlü devletleri, kopyalar ise onların ekonomik üretim ilişkilerini yansıtır. Farklı iki tür arasında gerçekleşen ilişki ve sonucunda gizlenen bir çocuk, bu dünyanın sonunu getirebilecek bir tehdit olarak yansıtılır. Otoriteye itaat etmeyen ve sistem tarafından şekillendirilemeyen her birey veya topluluk kapitalizm için tehlikedir. İnsan olmayan dünyalarında kopyalar, insan olduklarını zannetmeye başlasa da bu dünyada hiçbir şeyin insana ait olmadığı vurgulanır. Merhamet, sevgi ve diğer tüm hisler egemen iktidarın yarattığı bir yanılsamadan ibarettir. Egemen güç yanılsama ile çocukluk ve aile gibi ideolojinin üretildiği doğal alanlar inşa etmektedir. Kapitalizmin yarattığı ideoloji bir yanılsamadır, insanları eşsiz ve farklı olduğuna inandırır. Oysa insanlık, tıpkı insan kopyası robotlar gibi küresel ideolojiye hizmet eden üretim ilişkilerinin ürünüdür.

Temelde biz ve öteki karşıtlığıyla sunulan hikayeler ötekinin geçirdiği dönüşümle mutlu sona bağlanır. Kötü ve ilgisiz anne/baba filmin sonunda ailesinin geleceğini düşünen şefkatli bir yapıya bürünerek "biz" olmayı başarmaktadır. Aile olmak "biz" olmayı ifade ederken, yalnız ve aileden uzak olmak bireyi "öteki" konumuna taşımaktadır. "Biz"i simgeleyen egemen ideoloji ve aile arasında kurulan ideolojik bağlantı ile sistemi ayakta tutan temel değerlere işaret edilirken, sisteme muhalif güçler metaforik olarak felaket ve istilacı "öteki"ler olarak konumlandırılır. Bilim kurgu sinemasında toplumsal yapıyı besleyen temel bir örgüt olması yönüyle aile, kapitalizmin devamlılığını önemli derecede etkileyen bir unsur olarak okunabilir.

Aile ideolojisini üreten bilim kurgu filmlerinde farklı dünyadan gelen karakterlerin, geldiği yere (Amerika) kolaylıkla adapte olduğu dikkat çekmektedir. Tüketim odaklı, hedonist Amerikan yaşam tarzı farklı dünyalara bu şekilde pazarlanmaktadır. İki farklı karakterden birinde oluşan arzular zamanla diğerini etkileyerek aynı şeyleri arzulamasına neden olur. Özellikle toplumsal açıdan iyi, yapıcı, aileye bağlı ve karşısındakinin dönüşümünü sağlayan bu karakterler, otorite figürünü temsil ederken izleyici için de referans olmaktadır. Bilinçdışının arzusu ve söylemi bireyin arzusu ve söylemi haline gelmektedir. Otorite haline gelen bilinçdışı, aile içinde oluşan birincil iktidar alanıdır. Bireyin bilinçaltı yaşantısına yönelik üretilen film anlatılarında tutum ve davranış kalıpları oluşturulmaktadır.

Sunulan kredi avantajlarıyla evliliklerin arttığı günümüzde aynı oranda boşanma oranları da artmaktadır. Aile olmaya özendiren, bunun için kredi avantajları sunan küresel ideoloji için boşanma olgusu tehdit değildir. Asıl tehdit ailenin bir arada olmamasıdır. Boşandıktan sonra aileye mutlaka yeni biri katılarak ebeveyn olunmalıdır. Yeni gelen her anne ya da baba yeni eşyalar, yeni bir ev, yeni çocuklar yani daha fazla tüketim demektir. Bu nedenle kapitalizm için aynı ailenin devamlılığı değil, eş değişikliği olsa da ailenin var olması önem kazanmaktadır. Çözümlemesini yaptığımız iki film boşanmış ebeveynler üzerinden konusunu geliştirmektedir. Farklı ve kendine özgü dili olan iki filmde de olaylar geliştikçe kahramanlarımız dönüşüm geçirmektedir. Olmayan ebeveynin yerine bir yenisi konumlandırılmakta ya da onları bir araya getirerek aile olma bilinci oluşturulmaktadır.

Tüketim tüm toplumlar için temel bir olgudur. Üretimde temel örgüt birimi şirketler iken, tüketimin temel örgüt birimi ailedir. Bir ülkedeki iki tüketici grubundan birinin aile, diğerinin ise ordu, yatılı okul, hastane ve cezaevi gibi tüketici grupları olduğunu belirten Aydoğan (1991: 96), üretilen mal ve hizmetlerin % 80'inin aileler, kalan % 20'sinin ise diğer gruplar tarafından tüketildiğini ifade etmektedir. Ailenin tüketim olgusuna doğrudan katkısını yansıtan bu tablo, ailenin kapitalizm açısından önemini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Tüketim ailede öğrenilen bir olgudur ve filmlerin ideolojisi, doğal ve evrensel bir olgunun kullanılması yoluyla üretilmektedir.

Bilim kurgu filmlerinde bir temsil olarak ailenin, küresel ideolojinin sürekliliğini sağlayan bir unsur ve sinemanın anlatı özellikleriyle kapitalist ideolojiyi yerleştirme aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. İdeolojisini psikanalitik ögeler kullanarak üreten

bilim kurgu filmlerinin, tüketimin ve iktidar alanına itaatin ailede öğrenilen bir olgu olduğu gerçeğinden hareketle anlatısını oluşturduğu görülmektedir. Nitekim ideoloji yaklaşımında Althusser de (2015: 50), hem üretim birimi hem de tüketim birimi olarak görev yapan ailenin bu ideolojik işlevine dikkat çeker. Bunun yanında aile olma pratikleri de yine egemen ideoloji tarafından belirlenerek sunulmaktadır. Tüm kitle iletişim araçlarının kullanıldığı ideolojik algı oluşturma süreci, sinema yoluyla daha da etkili kılınmaktadır. Bu süreçte sayısal üstünlük söylemi ve ırksal üstünlük imgeleri birleştirilerek yine üreme alanı olan aileye atıf yapılmaktadır. Bununla birlikte toplum ve devlet ilişkisi aile ilişkisine aktarılarak Amerika'nın toplumla olan ilişkisinin düzenlenmesi de ihmal edilmemektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Akal, C. B. (1998). *İktidarın Üç Yüzü.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Aktaş, C. (1992). *Modernizmin Evsizliği ve Ailenin Gerekliliği.* İstanbul: Beyan Yayınları.

Alemdar, K., & Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim.* Ankara: Ümit Yayıncılık.

Althusser, L. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Altman, R. (2003). Tür Sineması. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Bachofen, J. J. (1997). *Din, Söylence ve Anaerki.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Badinter, E. (1992). *Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim.* İstanbul: Afa Yayınları.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz.* İstanbul: Hayalet Kitap.

Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri.* (G. Altıntaş, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu.* (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bayar, Z. (2001). *Bilimkurgu ve Gerçeklik.* İstanbul: Broy Yayınevi.

Beauvoir, S. D. (1993). *Kadın/Evlilik Çağı.* İstanbul: Payel Yayınları, Çağdaş Kadının Kitapları Dizisi.

Berktay, F. (2008). *Feminist Teoride Açılımlar/Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları.* T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını .

Bloch, M. (2001). *Marksizm ve Antropoloji: Bir İlişkinin Tarihi. Ankara: Ütopya Yayınevi.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Bould, M. (2015). *Sinemaya Giriş: Bilim Kurgu.* İstanbul: Kolektif Kitap.

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları.* İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Caraco, A. (2007). *Kaos'un Kutsal Kitabı.* İstanbul: Versus Yayınları.

Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü.* İstanbul: Boyut Yayınevi.

Çoban, B. (2006). Louis Althusser (Editör: Barış Çoban). B. Çoban içinde, *Kadife Karanlık 2* (89-116). İstanbul: Su Yayınları.

Çoker, N. B. (2016). *Bilim Kurgu Sineması 1900-1970.* Ankara: Seyyah Kitap.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus/Capitalism and Schizophrenia.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni-1 Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deniz, K. (1984). *"Aile Yapısında Değişme ve Süreklilik", Türkiye'de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler.* (T. Erder, Dü.) Ankara: SBD.

Dick, B. F. (1998). *Anatomy of Film.* New York: St. Martin's Press.

Donovan, J. (2014). *Feminist Teori.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Eagleton, T. (2015). *İdeoloji.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi.* (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Engels, F. (1979). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* İstanbul: Sol Yayınları.

Ergun, M. (1994). *Eğitim Sosyolojisine Giriş.* Ankara: Ocak Yayınları.

Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği.* İstanbul: Payel Yayınları.

Fischer, L. (2008). Film Kurgusu. B. Bakır, S. Saliji, & Y. Ünal içinde, *Sinemasal Yazılar-1 Sinema İdeoloji Politika* (9-35). Ankara: Orient Yayıncılık.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Anatomisi.* Ankara: İmge Kitapevi.

Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar.* İstanbul: Ara Yayıncılık.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu.* İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar.* İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Gittins, D. (2012). *Aile Sorgulanıyor.* (T. Erdem, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.

Hall, S. (2013). *Representation.* UK/London: Sage Publications.

Haraway, D. (2010). *Başka Yer.* İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2001). *Anılar, Düşler, Düşünceler.* İstanbul: Can Yayınları.

Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kasapoğlu, A., & Karkıner, N. (2012). *Aile Sosyolojisi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kitch, C. (2001). *Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media.* London: The University of North Carolina Press.

Kolker, R. (2008). Kültürel Pratik Olrak Sinema. Kollektif içinde, *Sinema İdeoloji Politika Sinamasal Yazılar-1* (97-145). Ankara: Orient Yayıncılık/Nirengi Kitap.

Marx, K. (1979). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı.* Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx, K., & Engels, F. (2011). *Komünist Manifesto.* Ankara: Sol Yayınlar.

Marx, K., Engels, F., & Lenin, V. (2006). *Kadın ve Aile.* (Ö. Ünalan, Çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Öğesi-Sinema Filmi Çekim Teknikleri.* (H. Gür, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Morgan, L. H. (1998). *Eski Toplum* (Cilt 2). İstanbul: Panel Yayınevi.

Mutlu, E. (1994). *İletisim Sözlügü.* Ankara: Ark Yayınevi.

Özbek, S. (2000). *İdeoloji Kuramları.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Özbudun, S. (2015). *Marksizm ve Kadın* . İstanbul: Tekin Yayınevi.

Özmen, E. (2003). *Psikanalizin Serüveni ve Çağrısı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Reiter, R. R. (2016). *Kadın Antropolojisi.* (B. Abiral, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, M. (1996). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rollof, B., & SeeBlen, G. (1995). *Ütopik Sinema : Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi Alan.* (V. Atayman, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Said, E. W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm.* İstanbul: Hil Yayınları.

Sayın, Ö. (1990). *Aile Sosyolojisi Ailenin Toplumdaki Yeri.* İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi -Ve Ayna Çatladı.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Smith, G. N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı.

Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi.* Ankara: Imge Kitabevi Yayınları.

Tuna, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* İstanbul: Metis Yayınları.

Yalom, M. (2002). *Evli Kadının Tarihi.* İstanbul: Çitlenbik Yayınevi.

Yasa, İ. (1990). Evlilik ve Geniş Aile Kurumlarının Yazgısı. D. Beylü, & Ç. Ahmet içinde, *Aile Yazıları I-Temel Kavramlar, Yapı ve Tarihi Süreç* (197-203). Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları/Bilim Serisi.

Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema.* Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, E. (2008). *Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, Sinemasal Yazılar.* Ankara: Orient Yayıncılık.

Yüksel, E. (2001). *Medyanın Gündem Belirleme Gücü.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Zizek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti.* İstanbul: Encore Yayınları.

Dergi ve Makaleler

Altıntaş, G. (2006). Siberpunk ve Ötesi. *Altyazı* (50), 22-28.

Arslantepe, M. (2010). Sinemada Feminist Eleştiri. S. Üniversitesi (Dü.), *3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu 28 Nisan 2010 Bildiriler Kitabı* içinde (33-40). Konya: Selçuk Üniversitesi.

Atılgan, G. (2001). Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanağı. *Praksis Dergisi* (4), 11-34.

Aydemir, P. Y. (2013). Antropolojide Sınıf ve Toplumsal Cinsiyet Gerilim Hattında Marksist ve Feminist Yaklaşımlar. *İnsanbilim Dergisi , 1* (2), 108-120.

Aydoğan, F. (1991, Haziran). Endüstrileşme Sürecinde Bir Tüketim Objesi Olarak Aile. *Aile ve Toplum , 1* (2), 93-100.

Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* , 115-138.

Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , 8* (1), 89-102.

Bulut, Y. (2011). İdeolojinin Tarihçesi. *Sosyoloji Dergisi , 3* (23), 183-206.

Camper, F. (1986). Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video* , 9-14.

Can, H. (2012). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *Felsefe ve Sosyal Bilgiler Dergisi* (2), 63-70.

Çalışkan, Ö. (2013). Bilim-Kurgu Film Türünde İdeoloji Örneği: TRON Efsanesi. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi , 24* (1), 86-110.

Dikici, E. (2016). Feminizmin Üç Ana Ana Akımı: Liberal, Marksist ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies* , 523-532.

Duman, M. Z. (2012). Aile Kurumu Üzerine Tarihsel Bir Okuma Girişimi Ve Muhafazakâr İdeolojinin Aileye Bakışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 1* (4), 19-51.

Epik, M., Çiçek, Ö., & Altay, S. (2017). Bir Sosyal Politika Aracı Olarak Tarihsel Süreçte Ailenin Değişen/Değişmeyen Rolleri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi , 38*, 35-58.

Fargier, J. P. (1970). Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açıdan Tanımlanması Üzerine Bir Deneme (çev: Yakup Barokas). *Yeni Dergi* (64).

Favaro, A. (2017). Bilimsel Tahakküme Karşı Bireyselleşme: Kopya Bedenler ve The Island. *Yeni Düşünceler Dergisi , 8* (8), 10-22.

Gökçe, H. (2017). Dünü, Bugünü, Yarını İle Aile. *Sosyoloji Notları , 1* (1), 50-63.

Gültekin, A. K. (2015). "Kutsal Tanrıçadan" "Kutsal Anne'ye" Kadının Fıtratı. *Bilim ve Ütopya* (248), 87-95.

Gültekin, A. K. (2017). Kültürel Çeşitlilik ve Akrabalık Kuramları: Antropolojik Açıdan Aile, Avlilik ve Cinsellik. *Bilim ve Gelecek , 162*, 74-81.

Hallaç, S., & Öz, F. (2014). Aile Kavramına Kuramsal Bir Bakış. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* , 142-153.

İçli, G. (1997). Aile Araştırmalarında Yöntem ve Yaklaşım. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi , 1* (3), 59-68.

İrvan, S. (2001). Gündem Belirleme Yaklasımının Genel Bir Degerlendirmesi,. *Gazi Üniversitesi Iletisim Fakültesi Dergisi Iletisim* (9), 69-106.

Karakoç, E., & Mert, A. (2013). Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi , 2* (34), 279-297.

Kılıç, S. (2013). Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (21), 95-110.

Koyuncuoğlu, T. (2014). Başka Bir Aile Mümkün. *TBB Dergisi* (111), 493-531.

Lacan, J. (1951). Ben Üzerine Bazı Yansımalar. *Uluslararası Psikanaliz Dergisi* .

Morsünbül, Ü. (2018). Robotlarla Bağlanma ve Cinsellik: Ruh Sağlığı Bakış Açısından Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar , 10* (4), 417-429.

Mulvey, L. (1975). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. Nilgün Abisel). *25. Kare* (21), 38-46.

Oğuzhan, Ö. (2015). Bilimkurgu Sineması ve İlerleme İdeali: “Di Lampedusa Stratejisi”ni Yeniden Düşünmek". *Doğu Batı Düşünce Dergisi , 18* (73), 9-36.

Özakın, Ö. (2001). Bugünün Dünyasını Geleceğe Yansıtmak. *Tasarım Kültürü Dergisi/Arredamento Mimarlık , 2* (2), 82-87.

Süzen, İ. R. (2012). Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication , 2* (2), 22-31.

Yapar, Z. (2017). Feminizm Kıskacında Kadın ve Aile: Cinselliğin Diyalektiğinin Aile Üzerinden Değerlendirilmesi. *Kadem Kadın Araştırmaları Dergisi , 3* (2), 262-267.

Yeşildal, H. (2010). Türkiye'de 1960'larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi:Kocanın En Kötüsü Hiç Olmayanından Daha İyidir. *Folklor/Edebiyat Dergisi , 16* (61), 213-226.

Yılmaz, S. (2013). Aile Araştırmalarının Güncel Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi , 2* (4), 13-23.

Yüksel, E. (2007). "Kamuoyu Oluşturma" ve "Gündem Belirleme" Kavramları. *Sosyal Bilimler Dergisi , 7* (1), 571-586.

Yüksel, E. (2014). Belgesel Sinemada Anlatım: Bowling For Columbine Örneği. *Akdeniz Sanat Dergisi , 2* (3), 93-105.

Tezler

Akşit, O. (2012). Bilim Kurgu Sinemasında Tekno-Kültürün İnşası (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi).

Balcı, B. (2006). 1990'lardan günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Tolumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları (Doktora Tezi). İzmir Ege Üniversitesi.

Çanğa, E. (2016). *Sinema Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm Ve Luis Bunuel Sineması, (Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi).*

Gençalp, H. (2011). *Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi.* Selçuk Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans Tezi.

Gerçek, M. (2014). Bilim Kurgu Sineması; Gelecek ve Mobilya (Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi).

Özarslan, H. (2007). Çerçeveleme Yaklaşımı Açısından Haber Çerçevelerinin İzler Kitle Düşünceleri Üzerindeki Etkisi. *(Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi)* .

Varol, F. (2016). Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlenmesi. *(Ordu Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi)* .

Sinema Filmleri

Fiennes, S. (Yöneten). (2012). *The Pervert's Guide to Ideology (15. dk)* [Sinema Filmi].

Moore, M. (Yöneten). (2002). *Benim Cici Silahım* [Sinema Filmi].

İnternet Kaynakları

Imdb. (2015). 06 20, 2018 tarihinde Awards: https://www.imdb.com/title/tt0083866/awards?ref_=tt_ql_op_1 adresinden alındı

Imdb. (2017). 07 02, 2018 tarihinde https://www.imdb.com/name/nm0861399/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden alındı

Imdb. (2018). 06 27, 2018 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt0212720/awards?ref_=tt_awd adresinden alındı

Lostmediawiki. (2012). 06 22, 2018 tarihinde E.T. the Extra-Terrestrial (unreleased deleted scene; 1982): https://lostmediawiki.com/E.T._the_Extra-Terrestrial_(unreleased_deleted_scene;_1982) adresinden alındı

Özmen, E. (2017, 11 02). *Haftalık (Oedipus Karmaşası (II): Ayrılık Kaygısı)*. 06 28, 2018 tarihinde Birikim Dergisi: http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8601/oedipus-karmasasi-ii-ayrilik-kaygisi#.WzYj3NIzbIU adresinden alındı

Özmen, E. (2017, 12 13). *Haftalık Yazılar- Oedipius Karmaşası (II) (IV)*. 06 17, 2018 tarihinde Birikim Dergisi: http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8654/oedipius-karmasasi-iv-hala-bir-aile-var-mi#.WyafIaczbIU adresinden alındı

Wikipedia. (tarih yok). 06 24, 2018 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/E.T._the_Extra-Terrestrial adresinden alındı

Filmografi

Ball, W. (Yöneten). (2014). The Maze Runner.

Bay, M. (Yöneten). (2005). The Island.

Besson, L. (Yöneten). (2014). Lucy.

Besson, L. (Yöneten). (1997). The Fifth Element.

Bird, B. (Yöneten). (2015). Tomorrowland.

Cameron, J. (Yöneten). (1997). Titanic.

Capra, F. (Yöneten). (1934). It Happened One Night.

Capra, F. (Yöneten). (1939). Mr. Smith Goes To Washington.

Capra, F. (Yöneten). (1942–1945). Why We Fight.

Fisher, D. P. (Yöneten). (2013). OXV: The Manual / Frequencies.

Green, A. E. (Yöneten). (1929). Disraeli.

Hooper, T. (Yöneten). (1982). Poltergeist.

Johnson, M. S. (Yöneten). (2003). Daredevil.

Kubrick, S. (Yöneten). (1971). A Clockwork Orange.

Kusama, K. (Yöneten). (2005). Aeon Flux.

Lang, F. (Yöneten). (1927). Metropolis.

Lucas, G. (Yöneten). (1977-1999-2002-2005). Star Wars.

Lucas, G. (Yöneten). (1971). THX 1138.

Méliès, G. (Yöneten). (1902). Le Voyage Dans La Lune.

Menzies, W. C. (Yöneten). (1936). The Shape of Things to Come.

Niccol, A. (Yöneten). (2011). In Time.

Nolan, C. (Yöneten). (2014). Interstellar.

Petersen, W. (Yöneten). (2006). Poseidon.

Scott, R. (Yöneten). (1979). Alien.

Scott, R. (Yöneten). (1982). Blade Runner.

Solanas, J. D. (Yöneten). (2012). Upside Down.

Sonnenfeld, B. (Yöneten). (2012). Men in Black 3.

Spielberg, S. (Yöneten). (2001). A.I. Artificial Intelligence.

Spielberg, S. (Yöneten). (1977). Close Encounters of the Third Kind.

Spielberg, S. (Yöneten). (1982). E.T. The Extra-Terrestrial.

Spielberg, S. (Yöneten). (2002). Minority Report.

Spielberg, S. (Yöneten). (2005). War of The Worlds.

Tyldum, M. (Yöneten). (2016). Passengers.

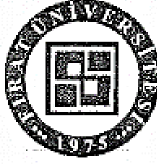
Villeneuve, D. (Yöneten). (2017). Blade Runner 2049.

Wachowski, L., Wachowski, L., & Wachowski, A. (Yönetenler). (1999-2003). Matrix Serisi.

Weir, P. (Yöneten). (1998). The Truman Show.

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Tülay ERTAN
Öğrenci Numarası	151209101
Enstitü Anabilim Dalı	İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Programı	İLETİŞİM (TEZLİ)
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Göksel GÖKER
Tez Başlığı (Türkçe)	Bilim Kurgu, İdeoloji ve Aile: Hollywood Sinemasında İdeolojik Bir Anlatı Unsuru Olarak Aile

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 125 sayfalık kısmına ilişkin, 10/07/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11 dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Doç.Dr. Göksel GÖKER
Fırat Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı	Tülay Ertan
Doğum Yeri	Elazığ
Yabancı Dil	İngilizce
Lisans Öğrenimi	Fırat Üniversitesi
Yüksek Lisans Öğrenimi	Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
Bilimsel Etkinlikleri	eKurgu, 2017/Arafta Kalan Gençlik: Arsız Bela Hayranları Üzerine Etnografik Bir Çalışma IASSR/International Association of Social Science Research, 2017-Roma/ Semiotic Analysis Of "Smoke-Free Zone" Campaigne Posters JASSS, 2016/İlkokul Öğrencilerinin Televizyon İzleme Pratiklerinin Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Bağlamında Değerlendirilmesi Atatürk İletişim Dergisi, 2016/ Siyasal İletişim Aracı Olarak ABD Başkanlık Seçimlerinde Twitter Kullanımı: Hillary Clinton ve Donald Trump Örneği